



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

RENÊ WELLINGTON PEREIRA FERNANDES

**APRENDENDO A LER A TRADUÇÃO:
CONSIDERAÇÕES ACERCA DA LEITURA DE *O
CENTAURO BRONCO*, RETRADUÇÃO DE MAURICIO
MENDONÇA CARDOZO PARA A NOVELA *DER
SCHIMMELREITER*, DE THEODOR STORM**

**CAMPINAS
2019**

RENÊ WELLINGTON PEREIRA FERNANDES

**APRENDENDO A LER A TRADUÇÃO:
CONSIDERAÇÕES ACERCA DA LEITURA DE *O CENTAURO
BRONCO*, RETRADUÇÃO DE MAURICIO MENDONÇA
CARDOZO PARA A NOVELA *DER SCHIMMELREITER*, DE
THEODOR STORM**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Mestre em Teoria e
História Literária na área de Teoria e Crítica
da Literária**

Orientador: Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo

**Este exemplar corresponde à versão
final da Dissertação defendida pelo
aluno Renê Wellington Pereira Fernandes,
orientado pelo Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo**

**CAMPINAS
2019**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CNPq, 830532/1999-4

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8848-6142>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

F391a Fernandes, Renê Wellington Pereira, 1980-
Aprendendo a ler a tradução : considerações acerca da leitura de *O centauro bronco*, retradução de Mauricio Mendonça Cardozo para a novela *Der Schimmelreiter*, de Theodor Storm / Renê Wellington Pereira Fernandes. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Mário Luiz Frungillo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Storm, Theodor, 1817-1888. *Der Schimmelreiter* - Traduções para o português. 2. Storm, Theodor, 1817-1888. *O centauro bronco* - Crítica e interpretação. 3. Cardozo, Mauricio, 1971-. 4. Tradução e interpretação na literatura. 5. Hermenêutica. 6. Fenomenologia. I. Frungillo, Mario Luiz, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Learning to read the translation : considerations about retranslation *O centauro bronco*, by Mauricio Mendonça Cardozo to the novella *Der Schimmelreiter*, by Theodor Storm

Palavras-chave em inglês:

Storm, Theodor, 1817-1888. *Der Schimmelreiter* - Translations into portuguese

Storm, Theodor, 1817-1888. *O centauro bronco* - Criticism and interpretation

Cardozo, Mauricio, 1971-

Translating and interpreting in literature

Hermeneutics

Phenomenology

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Mário Luiz Frungillo

Tito Lívio Cruz Romão

Maria Viviane do Amaral Veras

Data de defesa: 11-03-2019

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária



BANCA EXAMINADORA:

Mario Luiz Frungillo

Tito Lívio Cruz Romão

Maria Viviane do Amaral Veras

**IEL/UNICAMP
2019**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

À Anita (Manjubinha) e ao Luigi (Megalodonte)

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço ao professor Mário Luiz Frungillo por ter acreditado no potencial do meu projeto de pesquisa, pelas conversas sempre agradáveis e profícuas, por ter me incentivado a prosseguir quando a escrita tomou uma dimensão maior do que eu havia imaginado.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo fomento à minha pesquisa, sem o qual não seria possível minha dedicação ao âmbito acadêmico.

Agradeço à professora Maria Viviane do Amaral Veras e ao professor Marcos Antônio Siscar por seus apontamentos imprescindíveis durante a minha arguição de qualificação e pela gentileza de ambos em atender ao pedido de integrarem minha banca de defesa. De igual modo, agradeço ao professor Tito Lívio Cruz Romão e à professora Karin Volobuef pela predisposição em também participarem deste processo, por sua cordialidade e atenção sempre dispensadas a mim em nossas correspondências via e-mail.

Agradeço ao professor Mauricio Mendonça Cardozo pelo apoio, pelas dicas e por se tornar acessível desde o início às minhas constantes perquisições.

Agradeço aos funcionários da Coordenadoria de Pós-graduação do IEL, Cláudio Pereira Platero, Miguel Leonel dos Santos e Rosemeire Aparecida de Almeida Marcelino por sua solicitude imanente e auxílio sempre pontual.

Por fim, agradeço ao professor Fábio Luis Chiqueto Barbosa por meio de quem vim a conhecer Theodor Storm e, indiretamente, o próprio Cardozo; ao professor, poeta, tradutor, legendista e amigo Rogério Assis; homem versado na língua e na literatura alemã e a Gustavo Stevanelli, consultor para assuntos diversos e crítico imparcial.

Resumo

O objetivo desta dissertação é empreender uma reflexão teórica conjugada a uma análise crítica do trabalho de retradução de Mauricio Mendonça Cardozo, cujo título é *O Centauro Bronco*. Todavia, o fato de *O centauro bronco* ser o objeto principal deste trabalho não o desvincula do projeto de retradução dupla da novela *Der Schimmelreiter*, do escritor alemão Hans Theodor Woldsen, cuja outra face é *A assombrosa história do homem do cavalo branco*. Assim, a reflexão buscará sopesar as implicações dos próprios limites teóricos que o projeto de Cardozo traz para a ideia de leitura de traduções, ao passo que a análise explorará as possibilidades críticas da retradução e dar-se-á por meio daquilo que o tradutólogo francês Antoine Berman nomeou de “esboço de um método”.

Palavras-chave: leitura de tradução; retradução; hermenêutica da tradução; fenomenologia da tradução; crítica bermanina.

Abstract

The aim of this dissertation is accomplish a theoretical reflection together with a critical analysis of retranslation by Mauricio Mendonça Cardozo, so-called *O Centauro bronco*. Nonetheless, the fact that *O Centauro bronco* is the main subject of this work does not separate it from the double-retranslation project of the novella *Der Schimmelreiter* by the German writer Hans Theodor Woldsen Storm, whose other face is *A assombrosa história do homem do cavalo branco*. Thus, the reflection will undertake to appreciate the implications of the theoretical limits that Cardozo's project brings to the idea of reading translations, whereas the analysis will explore the critical possibilities of the retranslation by means of what the French theorist of translation Antoine Berman names "toward a method".

Keywords: translation reading; retranslation; hermeneutics of translation; phenomenology of translation; Bermanian criticism.

Zusammenfassung

Das Ziel folgender Dissertation ist es, eine theoretische Reflexion in Verbindung mit einer kritischen Analyse der Rückübersetzungsarbeit von Mauricio Mendonça Cardozo *O centauro bronco* durchzuführen. Die Tatsache, dass das Werk *O centauro bronco* Hauptgegenstand dieser Arbeit ist, trennt sich es jedoch nicht vom Doppelübersetzungsprojekt des Romans *Der Schimmelreiter* vom deutschen Schriftsteller Hans Theodor Woldsen, dessen anderes Gesicht *A assombrosa história do homem do cavalo branco* ist. Die Überlegungen werden daher versuchen, die Auswirkungen der theoretischen Grenzen Übersetzungslesen durch Cardozos Projekt abzuwägen, während die Analyse die kritischen Möglichkeiten der Wiederübersetzung untersucht werden wird, und zwar durch, was der französische Übersetzer Antoine Berman "eine Skizze einer Methode" nannte.

Schlüsselwörter: Übersetzungslesen; Rückübersetzung; Hermeneutik der Übersetzung; Phänomenologie der Übersetzung; Bermans Kritik.

Sumário

Considerações preliminares	12
-----------------------------------------	-----------

Parte I

1. Sobre o autor da obra traduzida	19
1.1. "A uma época de ferro um raio de poesia"	19
2. Sobre a obra traduzida	23
2.1. Porque novela e não romance	23
2.2. Uma obra de leitura "obrigatória"	24
2.3. O bicho-papão de seu criador	26
3. Sobre o tradutor	33
3.1. Breve biografia.....	33
4. Sobre as traduções	34
5. Um método a princípio impressionista e anacrônico	36
5.1. Uma hermenêutica do traduzir	39

Parte II

6. Em busca do tradutor	41
7. Por uma fenomenologia do traduzir	52
7.1. Era uma vez a primeira vez.....	52
7.2. Um passo além da "tradução em primeira instância"	55
7.3. O primeiro aspecto fenomenológico da tradução	56
8. Leitura e releitura de O centauro bronco	61
8.1. A propósito dos títulos: a chave de leitura para todo o projeto	62
9. A retradução como metáfora	72
9.1. A tradução em terceira instância	77
10. Leituras do original	78
10.1. Ler o original por meio da ironia	82
10.2. "Há uma luz que nunca se apaga": a ironia trágica	86
11. O horizonte da retradução	89
11.1. O segundo aspecto fenomenológico da tradução	90
12. O tradutor é antes de tudo um leitor	100
12.1. Traduz-se com livros e não apenas com dicionários	102
13. A postura tradutória	103

13.1. O início de um debate positivo	104
13.2. O centauro bronco: um caso de adaptação criativa?.....	107
13.3. Postura tradutória quanto a traduções “diretas” e “indiretas”	118
13.4. Implicações dessas posturas: um novo e um velho olhar sobre criação literária e tradução.....	120
13.5. Quebrando a quarta parede	121
13.6. A postura tradutória e a questão da intraduzibilidade.....	122
14. As traduções de fábrica: ou a destruição da aura das obras.....	127
15. A alternativa paralisante: intraduzibilidade <i>versus</i> supertradução	138
16. O projeto de retradução de Mauricio Mendonça Cardozo	142
16.1. O projeto de retradução como metáfora crítica.....	151
16.2. A dimensão linguístico-cultural do projeto.....	153
17. O horizonte do tradutor	164
18. Considerações finais: para além de um projeto de estantes	191
Referências bibliográficas.....	195
Anexo: entrevista concedida via e-mail por Mauricio Mendonça Cardozo a Renê Fernandes entre 07/08/2014 e 08/08/2014	207

1. Considerações Preliminares

A tradução existe. Como diz George Mounin (1975), ela existe apesar da Linguística e, ao mesmo tempo, existe para escândalo da Linguística. Ela é um *fato*. Além de existir, a tradução é uma atividade recorrente desde a fundação da linguagem. Se, “Pois a *tradução existe*”, é inegável o fato de que “Sempre se traduziu” (RICŒUR 2011, p. 61). Ela é um ato necessário para o leitor que não flui por uma língua estrangeira e, conseqüentemente, dela nada consegue fruir. Atesta essa afirmação *ex post* a profusão de trabalhos tradutórios, tanto no meio editorial quanto no âmbito acadêmico, sendo que neste a tradução dos objetos de estudo – tanto as obras literárias quanto as de outros aportes – se faz indispensável para a maioria dos estudiosos dada a variedade de línguas nas quais os “produtos” do pensamento são concebidos e divulgados.

Levando em consideração tal fato, bem como as tendências contemporâneas na pesquisa da Tradutologia e no campo da Teoria, História e Crítica Literária, o objetivo desta dissertação é empreender uma reflexão teórica conjugada a uma análise crítica do trabalho de retradução de Mauricio Mendonça Cardozo, cujo título é *O Centauro Bronco*. Em um primeiro momento (na primeira parte), a reflexão buscará sopesar as implicações dos próprios limites teóricos que o projeto de Cardozo traz para a ideia de leitura de traduções. Em seu segundo momento (na segunda parte), este trabalho explorará as possibilidades críticas da retradução por meio daquilo que o tradutólogo francês Antoine Berman nomeou de “esboço de um método” (“*esquisse d’une méthode*”).

Tal proposta metodológica encontra-se no seu livro *Pour une critique des traductions: John Donne* (1994). O esboço de um método é a tentativa de sistematizar, de forma não tão sistemática, formulações para a análise de traduções. É a proposta de um trajeto de leitura crítica traçado pelo próprio Berman, ao qual ele acresceu os conceitos desenvolvidos por Henri Meschonnic e pela Escola de Tel-Aviv, tudo “ao sabor” da hermenêutica pós-heideggeriana e da crítica de Walter Benjamin. Tal, diga-se

ligeiramente, o *background* a partir do e sobre o qual, em grande medida, o tradutólogo francês erige sua proposta.

Contudo, o fato de *O centauro branco* ser o objeto principal deste trabalho não o desvincula do projeto de tradução de Mauricio M. Cardozo, que é um projeto de tradução dupla da novela *Der Schimmelreiter*, do escritor alemão Hans Theodor Woldsen Storm, mais conhecido como Theodor Storm. A proposta de Cardozo foi a de produzir duas retraduições concomitantes da mesma obra: uma intitulada *A assombrosa história do homem do cavalo branco* e a outra chamada de *O centauro branco*.

Por isso, em momento algum do presente texto deixar-se-á perder de vista essa duplicidade, esse caráter “bivalve” que o projeto de tradução tem. Por outro lado, em momento algum também se deixará de considerar o aspecto biunívoco e, ao mesmo tempo, multidimensional do projeto: são duas retraduições que se relacionam de formas diferentes com a narrativa de Storm em alemão em com suas possibilidades em língua portuguesa, mas que, ao mesmo tempo, também se relacionam de forma interdependente tanto entre si e com o texto original quanto com as suas precursoras no idioma lusófono.

Em seu projeto de tradução o professor e tradutor paranaense reconfigura a narrativa ficcional da novela de Storm, transubstanciando cenários e personagens, em um movimento de transposição que transforma o Norte da Alemanha no Nordeste do Brasil, fazendo que a fantástica história vivida pelo camponês frísio Hauke Haien, protagonista da novela de Storm, torne-se também o drama incontornável do caboclo sertanejo chamado Naldo Mendes, a “entidade refigurada”, a “sobrevida” de Haien.

Refiro-me ao conceito de *sobrevida* e aludo, deste modo, àquelas práticas em que reconhecemos a personagem como entidade refigurada. Isso acontece por vezes em contextos e em narrativas literárias, por exemplo, na paródia, na citação ou na incorporação de uma personagem numa narrativa subsequente àquela em que originalmente existiu [...] (REIS, C., 2017, p.129)

Por ora, é necessário reforçar, e não negar o caráter paródico do trabalho de Cardozo. Isso porque o procedimento de escrita e de publicação é um *tour de force* no

que tange ao deslocamento em relação ao entendimento comum sobre a tradução. A paródia¹, nesse caso, não teria sentido satírico, opositivo ou contrário ao texto-fonte, como pretendem alguns teóricos, mas seria a repetição que se diferencia do objeto que repete sem ser outra coisa que não ele próprio, ou seja: a extensão atualizada de si mesmo.

Assim, tendo em vista o fato de que foi por meio da leitura das traduções precedentes em língua portuguesa e da leitura do texto em língua alemã que Cardozo concebeu suas obras de retradução, procura-se neste projeto de pesquisa evidenciar a necessidade de se considerar o tradutor como um pré e pró-leitor, segundo a teoria do **tradutor implícito** proposta por Berthold Zilly. Entendendo, portanto, que para haver uma melhor compreensão do trabalho tradutório ou retradutório, isto é, para que ele se torne “visível”, é necessário, além de apreendê-lo como uma (re)leitura, refletir sobre a necessidade de ir ao encontro desse (re)tradutor-leitor, que se acha na origem de qualquer questão relacionada ao trabalho tradutológico, de percorrer todo o seu percurso procedimental e de entender o contexto a partir do qual ele se enuncia.

Para tal, faz-se indispensável seguir os passos elencados por Berman e ir primeiro **em busca do tradutor**, depois realizar a **leitura e a releitura de sua (re)tradução, a leitura do original**, para, enfim, abordar sua **postura tradutória**, seu **projeto de tradução** e seu **horizonte tradutório**, com o intuito de, segundo Antoine Berman, *aprender a ler a tradução* – ou seja, tornar-se um leitor de traduções – para, só então, saber analisá-la e a criticar de forma positiva.

No entanto, em 2007, quando o autor desta dissertação de mestrado tomou conhecimento do projeto de retradução de Cardozo por meio do seminário que apresentou na disciplina de Literatura Alemã I sobre *der Schimmelreiter*, havia como texto crítico de recepção apenas a resenha *Bronquices dos Pinhais* (2006), publicada no *blog “Cronópios”* por Caetano Galindo. Já então, mais ou menos um ano após ambas as retraduições serem postas para circular comercialmente, começou a ser engendrada a ideia de torná-las constituinte principal de um *corpus* que se ocupasse mais estendidamente a respeito do assunto.

¹ Proveniente do grego *parōidia*, onde *-para* = “contra ou ao longo de”, e *-odos* = “canto”.

Do arquétipo germinal, mais um mapa conceitual do que qualquer outra coisa, até o texto que aqui se apresenta, transcorreram onze anos, ao longo dos quais o esboço de projeto delineou-se pouco a pouco, mais mentalmente do que no papel, sofrendo mudanças no seu embasamento teórico e, conseqüentemente, na sua linha argumentativa e metodológica, sem alterar, todavia, seu escopo.

Apenas em 2009, o trabalho de pesquisa em si passou a ser redigido parcimoniosamente (por meio de anotações esparsas) e, a essa altura, já havia surgido outra resenha assinada por Izabela Kestler na *Forum Deutsch – Revista Brasileira de Estudos Germânicos* (2008), assim como o artigo *Anthropophagy and Translation*, escrito por Alice Leal e publicado em *Translation Effects. Selected papers of CETRA Research Seminar in Translation Studies* (2009). Ao passo que o esboço dessa dissertação tomava corpo vagarosamente – por meio de leituras as mais diversas possíveis – e que também era interrompido por conta das demandas pessoais de seu autor, para novamente ser retomado, foram surgindo mais textos que se detiveram parcialmente no trabalho de retradução de Cardozo. Dentre eles, em 2011 foi publicado o artigo de Nils G. Skare: *Alegoria e Contraponto na Tradução de Theodor Storm por Mauricio Cardozo*, cujos princípios teóricos são de orientação psicanalítica; em 2012, uma nota crítica escrita por Paulo Henriques Britto no capítulo *A Tradução de Ficção*, de seu livro *A Tradução Literária*. Dois anos após, em 2014, foi a vez de Lenita Maria Rimoli Esteves lançar-se a uma análise do projeto de tradução cardoziano sob o viés da filosofia da linguagem no subcapítulo: *Um caso brasileiro: estrangeirização versus domesticação colocadas em ato*, contido no capítulo *A Tradução como Imersão na Textualidade*, dentro de seu livro *Atos de tradução: éticas, intervenções e mediações*. No mesmo ano de publicação do estudo de Esteves foram lançados os comentários críticos de Christiane Nord, *Quo Vadis, Functional Translatology*, e *Storm im Sertão. Der Schimmelreiter kämpft in brasilianischen Übersetzungen Sturmfluten und Dürre*, de Philipp Hartmann. No ano seguinte, a dissertação de mestrado da finlandesa Anne Sinikka Kasurinen sobre o romance *Uma história russa*, de Ljudmila Evgen`evna Ulitskaya, na qual aborda o empreendimento de Cardozo; em 2016 *A Diferença na construção da identidade da tradução: a tradução “convencional” e a “não convencional” da novela Der Schimmlereiter, de Theodor Storm, realizadas por Mauricio Mendonça Cardozo*, estudo feito por Lauro Maia Amorim e Emílio Soares

Ribeiro no artigo *O descentramento das identidades e o outro diferente: reflexões pós-moderna sobre a tradução inevitável*.

Eis aí, aquilo ao que se poderia chamar (não sem certo comedimento) de a “fortuna crítica” do trabalho de retradução de Cardozo até o presente momento.

Nesse contexto, ao comentar sobre as condições adversas que envolveram a repercussão de seu projeto, Cardozo pondera os vários aspectos que circundaram suas retraduições no mercado editorial e na recepção crítica:

[...] esse projeto, do ponto de vista editorial, não envolveu nenhuma obra, autor ou tradutor de maior evidência na cena literária contemporânea – elementos que, não raro, costuma catalisar, por si só, uma maior circulação do livro – tampouco foi alavancado pelo poder midiático de uma campanha de divulgação típica de grandes editoras comerciais. Sua trajetória de recepção até o presente momento é bastante discreta do ponto de vista das unidades de grandeza que movimentam o mercado editorial contemporâneo. Mas tendo em vista um horizonte mais realista – pessimista, diriam alguns –, em que a publicação de tantas obras traduzidas acaba passando em brancas nuvens e caindo no mais completo esquecimento, creio que a avaliação retrospectiva dos resultados só pode ser positiva. [...] Dizer que a tiragem da primeira edição já foi quase esgotada poderia ser indício de algum sucesso, mas é preciso lembrar que os 1000 exemplares editados demoraram toda uma década (e mais um pouco) para entrar em circulação. Se esses livros chegaram efetivamente às mãos de leitores e como se deu até o presente momento essa circulação, isso é algo bem mais difícil de mensurar – neste e, por sinal, em qualquer outro caso. Mais concreto que esse dado, porém, é a repercussão acadêmica que essas traduções lograram obter. [...] Não caberia aqui nem enumerar exaustivamente, nem discutir em detalhes as diferentes posições defendidas nos trabalhos que fizeram referência mais ou menos pontual a esse projeto ou tomaram-no como objeto central de análise – variando desde as pequenas menções ilustrativas até uma dissertação de mestrado dedicada às traduções. Contudo, se levarmos em conta que essas traduções se tornaram objeto de reflexões que se valem de aportes de áreas tão distintas quanto a psicanálise, a pragmática, a teoria literária em sua visada pós-moderna, a teoria da tradução em sua visada funcionalista e a crítica de tradução em sua visada mais tradicional, entre outras, a variedade de abordagens adotadas, por si só, já dá boa medida do potencial crítico e da produtividade desse objeto. (CARDOZO, 2017, p.III-IV)

Note-se que o balanço que Mauricio faz é perpassado por um tom de desabafo: revela seu “salto de fé” – para pegar emprestado um conceito caro a Kierkegaard – em relação a seu audacioso trabalho de retradução da novela storminiana perante o espaço linguístico e literário (*Sprachraum*) que a língua do texto original, o próprio autor

traduzido e todo o conjunto de sua obra ocupam em meio à tradição e cultura literária do idioma para o qual foram traduzidos; a saber, o português do Brasil.

Porém, em meio aos vários textos de recepção, aquele que mais importa aqui é o de Paulo Henriques Britto, pois, é ao redor da “discussão de cavaleiros” entre ele e Cardozo que a análise crítica desenvolver-se-á. Essa análise, acrescida tanto das reflexões teóricas anteriormente feitas quanto daquelas que serão constantemente evocadas, levará à conclusão que ao trabalho de Cardozo não é possível se aplicar a ideia de “projeto de estante”, uma vez que esse tradutor busca, por meio de seu projeto em pauta, expandir o conceito de tradução e expressar a aporia entre aproximação e distanciamento do estrangeiro, de aproximação e distanciamento daquilo que é familiar (*heimish*) e daquilo que é estrangeiro² e, por isso, estranho (*unheimlich*).

Por fim, este trabalho será dividido em duas partes. Assim, na primeira o leitor encontrará informações sobre o autor traduzido, sobre a obra traduzida, sobre o tradutor e sobre as retraduições assim como a reflexão teórica em torno da real natureza da invisibilidade da tradução e o modo pelo qual sua visibilidade se manifestaria. Tal reflexão é imanente ao trabalho retradutório de Cardozo e, portanto, imprescindível a essa dissertação. Ao fim desse breve prelúdio, que é a primeira parte, discorrer-se-á a respeito dos motivos pelos quais Berman concebe sua proposta como o “projeto de uma crítica produtiva”, o que, de fato, esse seu projeto tem de “produtivo” – e, por conseguinte, de “positivo” – e em que ele difere das demais linhas, proposições e tendências analítico-críticas voltadas à tradução e ao ato de traduzir.

Já na segunda parte, o leitor encontrará a aplicação propriamente dita da metodologia de Berman à retradução de Cardozo mediante sua análise e sua crítica – a análise crítica de um trabalho que foi desenvolvido como um projeto “de duas faces” –, igualmente perpassadas por questões de cunho teórico.

É importante observar que todas as referências a obras internacionais serão citadas no idioma original – no corpo do texto – e traduzidas em nota de rodapé. As citações em outros idiomas que forem feitas nas próprias notas de rodapé serão traduzidas logo em seguida e entre parênteses dentro da mesma nota.

² A palavra “estrangeiro” vem do termo latino *extranĕus*, cujo correlato em grego é *xénos*.

Ainda sobre a tradução de citações em outras línguas, toda vez que for necessário traduzir a menção a um trecho do original de *Der Schimmelreiter*, recorrer-se-á à tradução *A assombrosa história do homem do cavalo branco*, não por considerá-la mais “fidedigna” ao texto em alemão, em detrimento de *O centauro bronco*, mas pelo fato de ser ela a última tradução convencional feita em português.

Porém, antes de avançar é necessário que se faça aqui um *mea culpa*: justifica-se de duas maneiras o uso da tradução inglesa *Toward a translation criticism: John Done* (2009) no lugar do original francês *Pour une critique des traductions: John Done* (1994); publicação póstuma, na qual, segundo Simone Petry (2012), Berman tinha o intuito de sintetizar todo o seu pensamento. 1. Não foi possível encontrar em nenhum local (nem pela Internet, nem nas bibliotecas e livrarias nacionais e internacionais, tampouco no acervo das universidades do país) o volume em língua francesa na época em que dele se necessitou. 2. Tratando-se o presente trabalho de teoria, análise e crítica de tradução literária, que toca no assunto das traduções indiretas posicionando-se favoravelmente a elas, pensa-se que a utilização de uma tradução indireta só deva depor a favor do argumento sustentado.

De igual modo, fundamenta-se a adoção da terceira pessoa do discurso (pouco utilizada ultimamente no âmbito acadêmico), ao longo de todo este trabalho, a fim de contrabalancear o tom ensaístico que a escrita toma aqui e ali, tom este que poderia causar a impressão de apenas tangenciar o gênero dissertação acadêmica sem realmente o perfazer.

Outra impressão que se poderia ter ao ler este trabalho é a de que nele privilegiou-se uma abordagem glotocêntrica em detrimento do enfoque cultural. Porém, é necessário lembrar que permanecem como um dos componentes centrais de qualquer cultura, em qualquer lugar ou época, a língua e a linguagem. Por esse motivo, discorrer sobre pontos linguísticos é discorrer sobre matéria cultural. Dessa feita, se ambos (língua e cultura) são elementos indissociáveis desde que se tomou conhecimento da existência e da atividade humana na Terra, quanto mais o serão quando se tratar de escritos nos quais se manifestem, por vezes de forma acentuada, as dimensões dialetais; como é o caso do *der Schimmelreiter*, *A assombrosa história do homem do cavalo branco* e *O centauro bronco*.

I PARTE

1. Sobre o autor da obra traduzida

1.1. “A uma época de ferro um raio de poesia”

A respeito de Theodor Storm, cujo nome de batismo ainda inclui o prenome *Hans* e o sobrenome materno *Woldsen*, Otto Maria Carpeux escreve de forma breve, porém incisiva, em sua antologia *Novelas alemãs*:

Nasceu em 1817 e morreu em 1888. Nasceu na época do Romantismo e morreu quando a Alemanha já era um grande país industrializado, dirigido pela casta militar prussiana aliada à poderosa burguesia. Storm, embora patriota alemão, não foi entusiasta dessa evolução. Aceitou, porém, a realidade: foi escritor realista no sentido do século XIX. Mas ficou fiel à herança poética do Romantismo, transmitindo a uma época de ferro um raio de poesia. (CARPEAUX, 1963, p. 45-46)

É de Carpeux também, ainda na mesma antologia, algumas linhas antes, a afirmação de que: “Storm, embora de nacionalidade alemã e escritor alemão, é quase um escandinavo” (Op. cit., p. 45).

Ora, essa “dupla nacionalidade” atribuída ao filho do jurista Johan Casimir Storm e Lucie Woldsen (a descendente de uma abastada casta de comerciantes frísios) – destacada em praticamente todas as biografias a seu respeito – não se deve unicamente ao fato de sua cidade natal, Husum, ter sido, naquele tempo, um ducado independente sob a tutela oficial do Reino da Dinamarca. Até mesmo o que hoje é reconhecido como estado de Schleswig-Holstein – onde se localiza o distrito de Nordfriesland, cuja capital é Husum – era pelo seu lado “Schleswig” um feudo incorporado pela Dinamarca e pelo seu lado “Holstein” um feudo pertencente à Alemanha.

Mais que isso, para Carpeaux, é importante antes de aplicar-se o gentílico “alemão”, saber que:

O povo alemão caracteriza-se pela forte diversidade, física e mental, das suas chamadas “*Staemme*” (tribos), de diferente composição racial e de diferentes tradições históricas. Não são confundíveis um alemão do Sul e um alemão do Norte. (Loc. cit.)

A divisão histórica da Alemanha pré-unificada em pequenos reinados é, de igual modo, um dos fatores responsáveis pela distinção entre o Sul e o Norte, pelas características peculiares inculcadas nos habitantes de ambas as regiões. Tão grande são essas diferenças que o ensaísta austríaco vê-se compelido a pontuá-las justamente quando, na antologia que organizou, chega à nota introdutória de *O homem do cavalo branco*.

Dos escritores representados neste volume, Kleist é prussiano típico e Thomas Mann é cidadão de Lübeck, cuja burguesia conseguiu guardar suas liberdades medievais. Nenhum dos dois parece-se com Theodor Storm, natural do extremo Norte da Alemanha, perto da fronteira da Dinamarca [...]

Sem dúvida alguma, Hans Theodor Woldsen Storm foi um homem marcado por sua “*graue Stadt am Meer*”³. Tanto é que, coincidentemente ou não, carrega em seu nome o traço climático que mais notoriamente caracteriza sua região e se infunde em sua obra derradeira (e mais conhecida mundo afora): “*Sturm*”, ou seja, “tempestade de vento”.

O influxo da vida familiar também serviu a ele de estofa para compor a narrativa. Atenta a esse fato – sem, contudo, propor uma leitura psicologista – James Wright, tradutor responsável pela versão “*The Rider on the White Horse*”, publicada em língua inglesa nos Estados Unidos pela New York Review Books. Assim, em seu prefácio à edição (que inclui ainda as traduções “*In the Great Hall*”; “*Immensee*”; “*A*

³ “*Du graue Stadt am Meer*” (*Tu, cidade cinza às margens do mar*) é o vocativo por meio do qual Storm evoca Husum em sua poesia “*Die Stadt*” (*A cidade*). Há também a biografia homônima, consultada logo à frente neste trabalho, escrita por Jochen Missfeldt e publicada pela editora Reclam em 2014.

Green Leaf”; “*In the Sunlight*”; “*Veronika*”; “*In St. Jurgen*” e “*Aquis Submersus*”), ele relata o seguinte:

The ancestors on his father’s side were from Germany; those on his mother’s, the Woldsens, were Frisians – those tall, enormously strong, taciturn, and powerfully poetic builders of dikes. [...] The Woldsens were prominent merchants, many of whom had served for generations in the civil administration of the community. Storm’s father was an attorney, and is said have been widely regarded as a model of authentic respectability. The poet’s background remarkably resembles that of another artist from the northern part of Germany, the sorrowful and courageous Gustave von Aschenback, of whom Thomas Mann writes: “He was the son of an upper official in the judicature, and his forebears had all been officers, judges, departmental functionaries – men who lived their strict, decent, sparing lives in the service of king and state”. From the beginning we can see Storm receiving from his forebears the burdens of public responsibility and laboring to carry the honorable skill of those burdens for the rest of his life.⁴ (WRIGHT, 2009, p. viii)

Na biografia “*Du graue Stadt am Meer*”, Jochen Missfeldt, além de embasar-se na influência astrológica – que, segundo ele, regeu a vida de Storm desde o início –, confirma a importância daquilo que chama de “esfera privada” para o autor:

Wer jetzt, kurz vor Mitternacht, als neuer Erdenbürger ins Leben trat, der wurde geboren im Sternzeichen der Jungfrau, mit dem Krebs als Aszendenten, mit dem Mond im Zeichen des Skorpion. Diese Zeichenkombination gilt als >>nicht sehr vorteilhaft<< und beschreibt die Persönlichkeit als stolz, selbstsicher, willensstark, hartnäckig, gelehrt, ernsthaft und klug, als eien Charakter, der kaum jemals die Vorstellungen

⁴ “Os ancestrais do lado de seu pai eram da Alemanha; os de sua mãe, os Woldsens, eram frísios – do tipo construtores de diques, altos, extremamente fortes, taciturnos e poderosamente poéticos. [...] Os Woldsens eram comerciantes eminentes, muitos dos quais serviram por gerações na administração civil da comunidade. O pai de Storm era um advogado, e é dito que tem sido amplamente considerado como um modelo de autêntica respeitabilidade. O pano de fundo do poeta assemelha-se, notavelmente, ao de outro artista da parte norte da Alemanha, o tristonho e corajoso Gustave von Aschenback, sobre quem Thomas Mann escreve: ‘Ele era filho de um alto funcionário da magistratura e seus antepassados eram oficiais, juízes, funcionários departamentais – homens que viviam sua vida de forma rigorosa, decente e modesta a serviço do rei e do Estado’. Desde o início, podemos ver Storm recebendo de seus antepassados os fardos de responsabilidade pública e trabalhando para carregar r a honrosa habilidade desses fardos pelo resto de sua vida.”

anderer Menschen akzeptiert und bei Kränkung zu heftigen Reaktion neigt. [...] Familie, Haus, und Garten sind für ihn von großer Bedeutung. Die Privatsphäre ist ihm heilig. Kindererziehung bedenkt er in ungewöhnlicher Weise.⁵ (MISSFELDT, 2014, p. 15)

Afora o ambiente doméstico, sua carreira pública – nas diversas esferas da jurisprudência da época – está tão estreitamente ligada à sua arte, a ponto de Wright fazer a seguinte assertiva: “I do not believe we can understand Storm’s art without realizing that even his life as a public official was not really typical”⁶ (WRIGHT, op. cit., p. xii). Contudo, o próprio tradutor-prefaciador sabe ter a arte de Storm ultrapassado os contornos de sua realidade imediata e das poéticas de seu tempo, pois um pouco adiante acrescenta: “His public life and his art are obviously related, and yet the second cannot be understood simply as a direct expression of the first. His art had its own formal tradition, in which he served his apprenticeship and to which he aspired to contribute”⁷ (loc.cit.).

De fato, a arte de Theodor Storm não só alcançou sua maturidade, mas estabeleceu sua própria forma. E, uma das obras que mais evidenciaram isso é *der Schimmlereiter*, sua composição ficcional derradeira.

⁵ “Quem, agora, pouco antes da meia-noite veio à vida como novo rebento, que nasceu sob o signo de Virgem com ascendente em Câncer, com a lua em Escorpião. Essa combinação de signos é considerada “não muito vantajosa” e descreve a personalidade como orgulhosa, autoconfiante, teimosa, obstinada, erudita, séria e inteligente, como um caráter que quase nunca aceita a ideia de outras pessoas e quando insultada tende reagir violentamente. [...] Família, casa e jardim são de grande importância para ele. A esfera privada dele é sagrada.”

⁶ “Não creio que possamos entender a arte de Storm sem estarmos cientes que mesmo sua vida como funcionário público não era de fato típica.”

⁷ “Sua vida pública e sua arte estão obviamente relacionadas e, no entanto, a segunda não pode ser entendida simplesmente como uma expressão direta da primeira. Sua arte tinha sua própria tradição formal, na qual ele trabalhou seu aprendizado e com a qual ele aspirava contribuir.”

2. Sobre a obra traduzida

Infelizmente, não há, em português, trabalhos que abordem de forma exclusiva *O homem do cavalo branco*; é possível apenas encontrar menções a essa obra, quase póstuma, de Storm, nas apresentações feitas para as próprias traduções e nos capítulos ou subcapítulos que versam sobre o livro em meio a estudos que tratam da literatura alemã como um todo⁸. Na verdade, mesmo com relação ao próprio Theodor Storm o que se pode encontrar no Brasil são o livro *O destino na obra de Theodor Storm*, de Hedwig Luis Dannenberg (1963) e a dissertação de mestrado *A novela Pole Poppenspähler de Theodor Storm e o tema da oposição entre o artista e o burguês*, de Fabiana Angélica do Nascimento (2015), ambos de maior fôlego em comparação aos textos citados anteriormente⁹.

2.1. Por que novela e não romance?

É famosa a máxima de Storm sobre a novela ser irmã do drama: “Die ‘Novelle’ ist die strengste und geschlossenste Form der Prosa-Dichtung, die Schwester des Dramas[...]¹⁰”. Ela se encontra em uma carta endereçada a Gottfried Keller, cuja data é 18 de agosto de 1881.

No entanto, ainda que não haja nenhuma discussão ou polêmica em torno do assunto, enquadrar esse livro no gênero literário novela não é unanimidade entre seus críticos e estudiosos. Por exemplo, Martin Lowsky (2013) o vê ora como um romance de desenvolvimento (*ein Entwicklungsroman*), ora como um romance social (*ein sozialer Roman*), ora como um romance realista (*ein realistischer Roman*) e ora como um romance moderno (*ein moderner Roman*). Para ele, o que sustenta a rotulagem de novela à obra de Storm primeiro diz respeito ao próprio significado de algo “novo”, que

⁸ O mesmo não se pode dizer da fortuna crítica da obra em língua alemã e inglesa. Nelas há inúmeros textos que discorrem sobre a narrativa.

⁹ O primeiro será citado de forma direta logo adiante.

¹⁰ “A 'novela' é a forma mais limitada e fechada da poesia em prosa, a irmã do drama [...]”

jaz na etimologia da palavra “novela” e, a exigência que a ação interna da narrativa impõe.

Im Allgemeinen wird ein Werk dieser Ereignisfülle wie *Der Schimmelreiter* als Roman bezeichnet. Storm selbst aber hat den *Schimmelreiter* Novelle genannt. [...] Was heißt Novelle? Die Novelle ähnelt dem Roman, ist aber einfacher und enger in ihrem Handlungsverlauf. ‚Novelle‘ heißt eigentlich ‚das Neue‘ (ital.: novella). [...] Vor allem erfüllt die Binnenhandlung des *Schimmelreiters* Storms eigene Forderung. Sie hat eine strenge und geschlossene Form. Von der ersten Episode bis zur letzten aus Haukes Leben, von dem Moment, wo der junge Hauke dem Vater beim Rechnen zusieht, bis zu seinem Sturz in die Flut am Ende – alle diese Episoden schließen sich exakt zusammen, keine ist überflüssig.¹¹ (LOWSKY, 2013, p. 65-66)

A essa forma “forte” e “fechada”, que “amarra” toda a trama do início ao fim, conjuga-se à ideia do acontecimento inaudito (*unerhörte Begebenheit*) – que o termo “novela” carrega em si – para, então, justificar a escolha do gênero textual por parte de Theodor Storm.

2.2. Uma obra de leitura “obrigatória”

Apesar disso, a novela que reaviva a lenda do cavaleiro fantasmagórico e de seu frisão¹² extranatural transpassou seu autor. Ela é uma das mais conhecidas narrativas da literatura em língua alemã e é constantemente abordada nos programas de leitura das escolas germânicas. Na verdade, como lembra Philipp Hartmann, em seu artigo intitulado *Storm im Sertão*, “[...] es gibt vermutlich wenige Deutsche, die nicht in der Schule gezwungen waren, den ‚Schimmelreiter‘ von Theodor zu lesen”¹³. Ademais,

¹¹ “Em geral, um trabalho do porte de *O homem do cavalo branco* é denominado de romance. Mas, o próprio Storm chamou *O homem do cavalo branco* de novela. [...] Por que se chama novela? A novela é semelhante ao romance, mas é mais simples e mais limitada em seu enredo. ‘Novella’ na verdade significa ‘o novo’ (italiano: novela). [...] Acima de tudo, a ação interna do *homem do cavalo branco*, de Storm, atende a sua própria exigência. Ela tem uma forma precisa e fechada. Do primeiro episódio até o último da vida de Hauke, do momento em que o jovem Hauke observa seu pai com os cálculos até sua queda na torrente ao fim – todos esses episódios conectam-se intimamente, nenhum é supérfluo.”

¹² Coincidentemente, “frisão” é também, segundo o dicionário Aulete Digital, o nome dado a “raça de cavalos corpulentos e fortes” ou, poeticamente, a “qualquer cavalo robusto”. (FRISÃO, 2017)

¹³ “Provavelmente, há poucos alemães que não foram obrigados a ler *O homem do cavalo branco*, de Theodor Storm, na escola.”

esse livro tornou-se conhecido mundo afora via as traduções para diversas línguas e já serviu de argumento para quatro longas-metragens¹⁴.

Sein literarischer Schwanengesang überlebt ihn bis heute. *Der Schimmelreiter* ist einer der populärsten erzähltexte der deutschen Literatur, als Schullektüre immer wieder gelesen, international verbreitet in zahlreichen Übersetzungen und bisher dreimal verfilmt.¹⁵ (FREUND, 2002, p.5)¹⁶

Der Schimmelreiter é uma narrativa alemã do fim do século XIX, praticamente o relato sobre uma história de assombração que Storm escutou ainda criança. Algumas das personagens – como é o caso do próprio protagonista e da bisavó materna de Storm, a esposa do senador Feddersen – são referências diretas a pessoas que de fato existiram e viveram na região que serve de cenário à ficção literária. De igual modo, os dois folhetins citados como possíveis originadores da história de fato existiram e eram lidos por Storm. Pelo menos, isso é o que indicam as notas 3.3 e 3.7 de Philipp Reclam para o tomo *Theodor Storm: Der Schimmelreiter*, de sua coleção *Text und Kontext*.

¹⁴ O primeiro foi produzido em 1933/34, em preto e branco, rodado em Hamburg e dirigido por Curt Oertel e Hans Deppe; o segundo data de 1977/78, a cores, gravado em Husum e dirigido por Alfred Weidenmann; o terceiro é de 1984, uma produção polaco-germânica, mais especificamente da ex-República Democrática Alemã, filmado a cores na Alemanha Ocidental e dirigido por Klaus Gendries; o quarto e mais recente é de 1985, também a cores, dirigido por Claudia Holldack, produzido e ambientado na ex-República Federal da Alemanha.

¹⁵ “Seu ‘canto do cisne’ literário ultrapassou-o e sobrevive até hoje. *O homem do cavalo branco* é um dos textos narrativos mais populares da literatura alemã; como leitura escolar é sempre lido, foi propagado internacionalmente em numerosas traduções e filmado três vezes até o momento.”

¹⁶ A discrepância encontra-se no próprio livro de Winfried Freund: nesta passagem ele menciona apenas três filmes baseados na novela, ao fim do livro, porém, mais especificamente na seção denominada *Lektüretipps/Filmhinweise – Verfilmungen*, ele menciona quatro.

3,3 **Frau Senator Feddersen:** Elsabe Feddersen(1741-1829), Storms Urgroßmutter mütterlicherseits, die in ihrem Haus in Husum den Mittelpunkt der Familie bildete.

3,7 **von den „Leipziger“ oder von „PappesHamburger Lesefrüchten“:** zwei beliebte Zeitschriften aus der ersten Hälfte des 19Jh.s. Wahrscheinlich hat Storm die Geschichte vom „Gespenstigen Reiter“ tatsächlich in „Pappes H.L.“ gelesen.¹⁷ (RECLAM, 2014, p.150)

2.3. O bicho-papão de seu criador

Portanto, sob esse enfoque, o livro poderia ser considerado uma biografia ficcionalizada de Hauke Haien e o rudimento de uma autobiografia de Storm. Suas lembranças dos fatos narrados na meninice assombraram-no por toda a vida e dele exigiram até as últimas forças, quando se materializarem na sombria e trágica história do senhor dos diques.

De fato, Anette Schwarz, em um minucioso artigo publicado na *The Germanic Review*, fala em um “efeito de assombro”, o qual Storm desejava dar à sua obra final.

The uncanny effect that Theodor Storm intended to create in *Der Schimmelreiter* initially unfolds not in the novella, but in the ghostly story of the novella’s conception. In a letter of 1885 Storm complains of feeling haunted by what he calls a “Spuk” – the faint ghostly memory of a dyke legend that he must have read as child but of whose history of transmission he is not certain.¹⁸ (SCHWARZ, p. 251, 2010)

Acompanhando de perto a correspondência epistolar do autor, Schwarz constata como, com o tempo, esse projeto de uma novela genuinamente pavorosa tornou-se de

¹⁷ “3.3. A mulher do senador Feddersen: Elsabe Feddersen (1741-1829), bisavó de Storm pelo lado materno, que constituía o centro da família em sua casa em Husum. 3.7 do ‘Leipziger’ ou do ‘Pappes Hamburger Lesfrüchten’: os dois periódicos prediletos da primeira metade do século XIX. Storm provavelmente leu a história do ‘Pavoroso Cavaleiro’ no ‘Pappes H.L.’”

¹⁸ “O efeito assombroso, que Theodor Storm pretendeu criar n’O homem do cavalo branco, inicialmente não se desenrola na novela, mas na história fantasmagórica da concepção da novela. Em uma carta de 1885, Storm se queixa de se sentir assombrado pelo que ele chama de “Assombração” - a vaga memória fantasmagórica de uma lenda do dique que ele deve ter lido como criança, mas de cuja história da transmissão ele não está certo.”

fato o grande espectro de sua carreira literária, seu “bloqueio cruel”, seu “bicho-papão” desde a infância até à maturidade. A princípio, ele teve muito trabalho para reunir material novo sobre o assunto. Depois, essa escassez de matéria-prima transmutou-se numa quantidade de dados tão enorme a ponto de lhe infundir medo e lhe atravancar a escrita. Aliado ao avanço de sua enfermidade e aos obstáculos iniciais para levantar e coletar todas essas informações, esse bloqueio fez o projeto *Der Schimmelreiter* ficar engavetado por três anos, aos longos dos quais o autor preferiu a saga do inexorável e honrado *Senhor-do-diques* em favor de outras histórias possivelmente menos “perturbadoras”.

In a series of letters he then documents how he finally believe that he has located the legend's origin and describes how his preliminary research of Friesan sagas and chronicles leads him to the plan for a new novella: The ghost of his memory has taken shape and turned into a project with a name – “der Schimmelreiter.” The actual composition of the novella, however, was held up and extended over another three years, in part because of Storm's progressing illness and his difficulties assembling new material, but also in part because a vehement reluctance to tackle the project that he regarded as huge obstacle to be overcome and now called the “böser Block.” By 1886 the “gewaltige Stoff” of the legend has even instilled “fear” in the author and, consequently, the frequent need to postpone its writing in favor other literary projects.¹⁹ (SCHWARZ, loc.cit.)

Ainda de acordo com Schwarz, justamente para manter toda essa atmosfera “assombrosa” (palavra que Cardozo faz questão de reabilitar no título de sua primeira tradução, dado o peso com o qual ela impregna todo o contexto de criação e desenvolvimento do livro de Storm) e, ao mesmo tempo, conferir-lhe autenticidade suficiente, o autor alemão sente a necessidade de circunscrever sua narrativa à estrutura do gênero novela.

¹⁹ “Em uma série de cartas, ele documenta então como finalmente acredita ter localizado a origem da lenda e descreve como sua pesquisa preliminar de sagas e crônicas frísias o conduz ao plano de uma nova novela: o fantasma de sua memória tomou forma e transformou-se em um projeto com um nome: “O homem do cavalo branco”. A composição real da novela, entretanto, foi adiada e prolongada por mais três anos, em parte por causa do avanço da doença de Storm e suas dificuldades em reunir novos materiais, mas também, em parte, por causa de uma veemente relutância em abordar o projeto que ele considerava como um grande obstáculo a ser superado e agora chamado de “bloqueio do mal”. Em 1886, o ‘material imenso’ da lenda até mesmo instilou ‘medo’ no autor e, conseqüentemente, a frequente necessidade de postergar sua escrita em favor de outros projetos literários.”

First and foremost, he is faced with problem of how to confine the “böser Block” – the dyke legend – within the generic limits of a “würdige novella”. Such a confinement Storm deems necessary because only the form of the novella, in his view, can guarantee that the uncanniness of the legend will be anchored in the ground and thus will be “erdverbunden”. To ensure its connection with some kind of stable ground, Storm aspires to put the uncanny legend “on the four legs” of a novella [...] ²⁰ (SCHWARZ, loc.cit.)

Na verdade, esse “chão firme” pelo qual Storm almeja e ao qual alude (por meio da metáfora “*auf die vier Beine einer Novelle zu stellen*”), consciente ou inconscientemente já lhe é bem familiar. Pois, segundo a maioria das pesquisas empreendidas em torno da etimologia do vocábulo, “novela” viria do campo da jurisprudência, área com a qual o autor conviveu toda a infância e juventude (seu pai fora um jurista como já citado anteriormente) e na qual atuou por um bom período de sua vida adulta.

Entretanto, nos dias atuais, relacionar a origem da palavra “novela” à área jurídica é algo que só faz sentido no idioma alemão.

No prefácio de seu *Arbeitestexte für den Unterricht: Theorie der Novelle*, Anton Philipp Reclam, por exemplo, diz que há consenso em relação à etimologia da palavra, que, segundo ele, já se encontrava no código da legislação do imperador Justiniano :

Einigkeit besteht eigentlich nur über die Etymologie des Wortes >>Novelle<<, das der Rechtswissenschaft entstammt und ursprünglich einen Nachtrag, eine >>Neuigkeit<< bezeichnete, die dem bestehenden

²⁰ “Antes de tudo, ele se depara com o problema de como confinar o “bloqueio do mal” – a lenda do dique – dentro dos limites genéricos de uma “novela digna do mérito”. Tal confinamento Storm considera necessário, porque somente a forma da novela, a seu ver, pode garantir que o estranhamento da lenda será ancorado no solo e, assim, estará “em terra firme”. Para garantir sua conexão com algum tipo de terreno sólido, Storm empenha-se em colocar a lenda misteriosa ‘sobre as quatro pernas’ de uma novela.”

Codex der Gesetzgebung des Kaisers Justinianus hinzugefügte wurde”.²¹ (RECLAM, 1992, p. 5).

Semelhante trabalho realiza Thomas Degering, em seu livro *Kurze Geschichte der Novelle*, atestando também a procedência do termo, cuja verdadeira fonte não é a Literatura, mas sim a área do direito, sendo que em suas palavras, “[...] entstammt das Wort nicht der Literatur -, sondern der Rechtswissenschaft”.²² (DEGERING, 1994, p. 7). Não obstante, Degering ainda faz saber que foi durante o período do Humanismo, na Itália, que o termo foi introduzido no campo literário “Es waren italienische Humanisten, welche den Begriff dann erstmals aus der juristischen Sphäre auf das Gebiet der Dichtkunst übertrugen.”²³ (Loc. cit.).

De igual modo, Winfried Freund reconhece a origem jurídica do conceito, ressaltando, contudo, o desenvolvimento distinto do termo em ambos os casos, no campo jurídico e na área literária, a saber, de acordo com ele que:

Es ist üblich geworden, den Name >>Novelle<< aus seinem juristischen Gebrauch im Sinn von >>Nachtragsgesetz<< bzw. >>Gesetzesergangung<< abzuleiten, ein Gebrauch, der in die Zeit des byzantinischen Kaisers Justinian (527-565) zurückweist und bis heute in Wendungen wie >>Gesetzesnovelle<< oder >> Gesetzesnovellierung geläufig ist. Mit der literarischen Form der Novelle hat diese Begriffsverwendung jedoch nichts gemein, zumindest ist eine Verbindung bisher nicht nachgewiesen worden; offenbar handelt es sich um zwei voneinander unabhängige begriffliche Entwicklungen“.²⁴ (FREUND, 1998, p.09).

²¹ “Ha consenso, de fato, somente na etimologia da palavra ‘novela, que provem da jurisprudência e originalmente se referia a um adendo, uma “novidade”, que foi acrescentada ao codigo da legislação existente do imperador Justiniano”.

²² “[...] a palavra não deriva da literatura, mas da jurisprudência”.

²³ “Foram os humanistas italianos que, pela primeira vez, transferiram o termo da esfera judicial para a arte poética.”

²⁴ “Tornou-se comum desviar o nome ‘novela’ de seu uso jurídico com o sentido de ‘emenda’ e ‘aditamento’ respectivamente, um uso que remonta ao tempo do imperador bizantino Justiniano (527-565) e, até hoje é corrente em locuoes como ‘lei de emenda’ ou ‘emendamento de lei’. Porém, esta mudança terminológica não tem nada em comum com a forma literária da novela, pelo menos, ainda

Por outro lado, em sua incursão ao gênero, Wolfgang Rath empreende o resgate etimológico do termo novela, atentando para seu aspecto gentílico ligado ao antigo provençal.

Das Fremdwort Novelle geht auf französisch *nouvelle* und italienisch *novella* zurück. Ihnen liegt das altprovenzalische Wort *novela* zugrunde, das von lateinisch *novus* = neu abgeleitet ist und eine Neuigkeit bezeichnet. Novellen beziehen sich also der etymologischen Bedeutung nach auf neue Ereignisse, auf bisher Ungewöhnliches und Unbekanntes.²⁵ (RATH, 2000, p.57).

Contudo, é possível que a opinião a ser mais levada em conta, sobretudo neste trabalho, é a do próprio Theodor Storm. A ele é atribuída, pela crítica novelesca do século XX, a famosa definição da novela como “a irmã do drama” (embora, Philipp Reclam faça a ressalva de que tal analogia já tenha sido estabelecida antes por A.W. Schlegel).

“Die Novelle, wie sie sich in neuerer Zeit, besonders in den letzten Jahrhunderten, ausgebildet hat und jetzt in einzelnen Dichtungen in mehr oder minder vollendeter Durchführung vorliegt, eignet sich zur Aufnahme auch des bedeutendsten Inhalts, und es wird nur auf den Dichter ankommen, auch in dieser Form das Höchste der Poesie zu leisten. Sie ist nicht mehr, wie einst, >>die kurzgehaltene Darstellung einer durch ihre Ungewöhnlichkeit fesseln und einen überraschenden Wendepunkt darbietenden Begebenheit>>; die heutige Novelle die Schwester des Dramas und die strengste Form der Prosadichtung. Gleich dem Drama behandelt sie die tiefsten Probleme des Menschenlebens; gleich diesem verlangt sie zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiert, und demzufolge die geschlossenste Form und die Ausscheidung alles Unwesentlichen; sie duldet nicht nur, sie stellt auch die höchsten Forderungen der Kunst. Daß die epische Prosadichtung sich in dieser Weise gegipfelt und gleichsam die Aufgabe des Dramas übernommen hat, ist nicht eben schwer erklärlich, [...] aber was solcerweise der dramatischen

não foi estabelecida uma ligação; aparentemente, trata-se de dois desenvolvimentos conceituais independentes”.

²⁵ “A palavra estrangeira *novella* remonta à *nouvelle* francesa e à *novela* italiana. Na base delas está a palavra *novela* do provençal antigo, que é oriundo do latim *novus* = novo e denota uma novidade. Portanto, em seu sentido etimológico, novelas referem-se a novos eventos, até então incomuns e desconhecidos.”

Schwester entzogen wurde, ist der epischen zugute gekommen.“²⁶ (STORM, 1992, p.49-50).

Em todo caso, para Carpeaux, o olhar que Storm lança para o passado não é fruto de uma concepção de beleza, ou seja, não faz parte de um projeto estético, mas configura o retorno às suas raízes, revela a mais inveterada sondagem de si mesmo. Por essa razão, o ensaísta austríaco confirma em Storm uma inclinação nostálgica, um acometimento passadista que beira as raias da retrofilia.

Storm é de uma melancolia grave. O passado transfigurado pela distância é sua verdadeira vida: moças que morreram cedo, há meio século atrás, e cuja beleza é lembrada num jardim meio abandonado, idéias de mocidade que não se realizaram, amores que foram dolorosamente interrompidos pela morte ou pela separação; erros e pecados que nunca mais poderão ser consertados, idílios que só são idílicos na recordação. Sempre só fala no passado. Sempre as novelas são iniciadas por alguém que se recorda da história ou que se recorda de quem, há anos, lhe contou a história. (CARPEAUX, 2014, p.168)

Exatamente assim é a novela *Der Schimmelreiter*: uma história que emerge de um tempo remotamente progresso em relação ao do narrador que descerra a primeira página perante os leitores.

O livro é, portanto, o registro literariamente escrito de algo que passou de boca em boca, geração após geração. É uma junção entre literatura oral e escrita. Para se compreender a ligação que essa obra mantém com a tradição oral, basta observar o que

²⁶ “A novela, como se desenvolveu no novo tempo, especialmente nos últimos cem anos, e agora se apresenta em obras individuais, em maior ou menor grau de completa realização, serve também de registro do mais importante teor; e não só depende do autor, como também realiza o mais elevado em termos de poesia nessa forma. Ela não é mais, como antigamente, “a representação brevemente contida de um fato, amarrada por meio de sua natureza incomum e de um surpreendente ponto de virada oferecido”, a novela atual é a irmã do drama e a forma mais limitada da prosa. Semelhante ao drama, ela lida com os mais profundos problemas da vida; semelhante a este ela exige um conflito permanente para sua completude, a partir do qual o todo se organiza e, por conseguinte, a forma final elimina tudo aquilo que for insignificante; ela não só permite como também faz as mais altas exigências da arte. Que a escrita épica tenha se encarregado, dessa maneira culminante como aconteceu, da tarefa do drama, não é apenas difícil de explicar, [...] mas, o que, de certo modo, foi retirado da irmã dramática, veio em benefício do épico.”

o autor fez para mantê-la fiel às suas origens: ele lançou mão de uma técnica narrativa denominada *Rahmenerzählung* (“narrativa encaixada”)²⁷ também conhecida como *Rahmenhandlung*, a qual possibilita a sobreposição de várias vozes narrativas na textura da novela. Embora clássica na tradição literária universal – sua utilização remonta às *Mil e Uma Noites*, passando pelo *Decamerão* até *O Manuscrito de Saragoça* – e recorrente na literatura alemã do século XIX, Storm soube manejá-la de uma forma mais sofisticada ao explorar igualmente a *Schachtelgeschichte* (ou *Schachtelerzählung*) e a *Binnererzählung*²⁸; níveis narrativos que combinados na *Rahmenerzählung* criaram uma complexidade estrutural e um efeito estético notáveis.

De qualquer forma, é o próprio tradutor quem melhor recapitula a trama:

Encetada no cenário frio das costas baixas da Frísia do Norte, na forma de uma narrativa densa e sofisticadamente estruturada, de tom não raro obscuro e fantasmagórico, quase gótico, a novela narra a história da ascensão social de um jovem pobre que, no século XVIII, torna-se Senhor dos Diques e, enfrentando a resistência da comunidade, propõe um novo modo de construção dos diques. (CARDOZO, 2010,79-80)

Enfim, esse drama nórdico é legatário das tragédias gregas. Ele não foge ao esquema clássico das peças de Sófocles, Ésquilo e Eurípides. Como Aristóteles demonstrou na Antiguidade em relação aos textos dramáticos de seu tempo, também Storm em sua obra aborda temas como as paixões humanas e os conflitos acarretados

²⁷ Ainda que não tenha sido ele a cunhar o termo *Rahmenhandlung*, Tzvetan Todorov refere-se a “encaixe” e a “histórias encaixadas” em seu livro *As estruturas narrativas*. Em particular, ele diz: “[...] o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada e ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe.” (TODOROV, 2006, p.125)

²⁸ A fim de evitar a criação de neologismos possivelmente inócuos para traduzir esses termos – posto que estudos sobre tais estruturas narrativas sejam pouco desenvolvidos no Brasil e em Portugal – mantém-se, aqui, as expressões em alemão e se explica da seguinte forma os conceitos: uma *Schachtelgeschichte* ou uma *Schachtelerzählung* é uma narrativa que contém outra narrativa. Já, a *Binnererzählung* é uma narrativa que emoldura a outra narrativa, porém, sem ser uma narrativa de encaixe.

por elas. Ademais, o esquema adotado para o desenvolvimento da intriga no livro baseia-se na transgressão da ordem no contexto familiar e social, na paixão (*pathos*) que leva seres humanos a agirem de forma violenta e irracional e, assim, infringirem as leis humanas ou divinas que ditam as regras da convivência. Esse rompimento com a esfera do divino – do sagrado e do consagrado – assim como nas tragédias antigas, leva Hauke Haien, a personagem principal da novela, a expiar sua desobediência por meio daquilo que lhe era mais valioso, isto é, a vida de sua família. As questões acerca da honra e do poder enredaram-no de tal forma que, assim como sucedeu a Édipo Rei, acabaram por impeli-lo à completa desgraça.

3. Sobre o tradutor

3.1. Breve biografia

Mauricio Mendonça Cardozo é natural de Curitiba, onde trabalha como professor universitário e tradutor literário de obras em prosa e em poesia; sobretudo de literatura em língua alemã. Filho de um mecânico da indústria de base e de uma professora de inglês, Mauricio Cardozo, antes da docência em nível superior, exerceu a profissão de técnico na área de eletrônica. Nesse campo de atuação, em que trabalhou por mais de meia década, surgiram suas primeiras experiências com tradução, em geral de manuais técnicos da área. Posteriormente, abandonou essa área técnica e uma formação inicial em engenharia para trabalhar como tradutor *freelancer* e investir em uma formação em Letras. Nesse novo campo de formação, o contato com a Literatura de língua estrangeira foi desde o início acompanhado pela experiência do traduzir.

Bisneto de imigrantes que vieram de diversas partes da Alemanha para o Brasil no último quarto do século XIX, ele teve o primeiro contato com a cultura alemã por meio da avó materna, a senhora Angela Schulze (nascida Koch), com quem conviveu intensamente na infância. Note-se que, nesse entrecruzamento da ficção e da realidade, se fosse o caso de aqui propor uma leitura impressionista ou psicologista do trabalho de tradução de Cardozo, poder-se-ia muito bem especular se o interesse e o afinco com os quais ele abordou o tema da novela, como pesquisou sua gênese e suas fontes e esquadrinhou sua estrutura narrativa não teriam sido despertados por uma espécie de

“intimidade” (*Vertrautheit*) com a tradição de contar e ouvir histórias, como aquela apresentada por Storm na sua *magnum opus*.

Curiosamente, porém, a convivência de Cardozo com a avó não passava pelo contato direto com a língua alemã. A despeito de seu *background* linguístico e cultural, Cardozo falava em alemão apenas com a mãe dele, pois a avó não julgava seu domínio do alemão bom o suficiente para ser passado às novas gerações. Que se tome em consideração o “peso” de ser o contato com o lado materno da família o primeiro impulso a despertar em Cardozo, ainda na tenra idade, o interesse pela cultura dos antigos teutões, ou seja, o lado da “língua materna” (com a ideia duplamente reforçada de que é a mãe quem lega aos filhos sua língua).

Esse interesse impeliu Cardozo, quando ainda adolescente, a fazer um intercâmbio de um ano na Alemanha. Essa incursão à terra de Goethe, Hölderlin, Storm, dos Schlegels, de Husserl, de Fichte, de Schopenhauer, de Nietzsche dentre outros foi decisiva para os rumos profissionais que sua vida viria a tomar mais tarde.

4. Sobre as traduções

O título acima no plural é intencional e indeclinável: ele aponta para a relação imarcescível entre os dois trabalhos de tradução de Cardozo. Alguns dentre os leitores desse texto, para os quais a praticidade é sempre o indício do talento, poderiam se perguntar: “mas, se o estudo é sobre *O centauro bronco*, por que não se ater ao escopo principal dessa investigação?” Pelo simples fato que:

Caberia lembrar, ainda, que o objeto resultante desse projeto tradutório não é a *Assombrosa* ou o *Centauro*, tomados isoladamente, mas, sim, o que o conjunto dessas duas traduções representa do ponto de vista de um *trabalho de relação* – algo que, na bela edição da UFPR, caracteriza-se materialmente pela edição em dois livros e pela acomodação dos dois livros num mesmo box. É claro que caberá ao leitor, sempre, decidir como transformar esse objeto editorial no objeto de sua leitura – se lerá apenas uma das traduções, se lerá as duas, se as lerá em cotejo entre elas, se as lerá em cotejo com o texto em alemão, etc. Mas para a concepção do projeto, era importante que as duas traduções se oferecessem na forma desse conjunto, como contratempus de uma só peça. É possível que a *Assombrosa* e o *Centauro*, individualmente, ganhassem feições muito diferentes se o projeto inicial tivesse em vista

produzir apenas uma dessas traduções – teríamos também, nesse caso, um outro projeto, completamente diferente. (CARDOZO, 2017, p. II)

Trata-se, então, de uma leitura cujo eixo central deve ser o projeto de tradução tomado *in totum* e não com base em um jogo metonímico de redução *totum pro parte*. A premissa para análise e reflexão é, portanto, a aplicação de um raciocínio dedutivo.

Além do mais, o título deste capítulo faz não se perder de vista o fato de as traduções feitas por Cardozo estarem inseridas no universo da **retradução**. Por isso, antes de qualquer coisa é necessário salientar que, para efetuar ambas as retraduições Cardozo partiu da leitura da obra “*Der Schimmelreiter*” (e não apenas do texto em alemão, lançado em 1888, mas de uma das principais fontes de Storm: o folhetim *Der gespenstige Reiter. Ein Reiseabentheuer*, publicado em 1938), de Theodor Storm, bem como da leitura de traduções já existentes desse livro para o português: as traduções já consagradas de João Távora *O Homem do Cavalo Branco*, (1952), e a de Albertino Pinheiro Júnior *O Homem do Cavalo Branco*, (1963).

Munir-se de tais informações não é o que muitos pragmáticos poderiam chamar de “cultura inútil” para a leitura de uma obra traduzida. Aliás, pragmatismo é uma coisa da qual toda prática, teorização e crítica da tradução literária deveriam, a princípio, prescindir. Isso porque a temporalidade do traduzir transcende o imediato assim como sua materialidade transcende a própria matéria.

É essencial distinguir dois espaços (e dois tempos) de tradução: o das *primeiras traduções* e o das *retraduições*. A distinção entre estas duas categorias de tradução é um dos momentos de base de uma reflexão sobre a *temporalidade do traduzir*; cujo esboço – mas somente o esboço – encontraríamos em Goethe e Benjamin. Aquele que retraduz não está mais frente a *um* só texto, o original, mas a *dois*²⁹, ou mais [...] (BERMAN, 2007, p. 97).

²⁹Cf. nota de rodapé 17.

5. Um método a princípio impressionista³⁰ e anacrônico³¹

Ao invés de começar pela leitura do original para em seguida fazer o cotejo deste com a tradução, como é de costume ao analisar um texto traduzido, Antoine Berman propõe primeiro “impregnar-se” pela leitura da tradução. Esse seria, a princípio, um método impressionista. Entretanto, essa anacronia no que diz respeito à abordagem da tradução como matéria de estudo aponta para a sistematicidade da tradução, que se dá por meio de sua idiosincrasia. Essas suas especificidades remetem, por sua vez, para além do próprio trabalho tradutório, ou seja, para o elemento extratextual chamado tradutor.

Na verdade, ao propor como primeira etapa a leitura e releitura da tradução e não a leitura do original para em seguida se proceder à confrontação dele com a tradução, à cata de erros, acertos, apontamentos de correspondências bem e malsucedidas e propostas de emendas, Berman vai à contramão do processo adotado como praxe pela crítica de tradução com a qual a maioria já se habituou. Por isso, ele nomeia sua proposta de “projeto de uma crítica produtiva”. “Produtivo”, nesse caso para ele, tem o significado de “positivo”. E, ele começa descrever essa positividade a partir daquilo que denomina “crítica das obras da língua”, alertando para o risco de a crítica poder chegar ao ponto de quase “matar as obras” antes mesmo de serem lidas por aqueles que só a conhecem por meio da forma comentada.

The criticism of works of language, whatever form it may have taken since the beginning of its modern configuration at the dawn of the nineteenth century, and whatever its inevitable deviations and deteriorations

³⁰ “I must insist on the importance of these ‘impressions’: they, and they alone, will orient my subsequent work, which, itself, will be analytical. To let oneself be overcome, shaped, by these impressions is to give a solid ground to the criticism to come. Of course, one must not leave it at that, for not only may impressions be false, but many translations are misleading and thus produce false impressions.” (BERMAN, 2009, p.51). (“Tenho de insistir na importância dessas ‘impressões’: elas, e somente elas, orientarão meu trabalho ulterior, o qual, em si mesmo, será analítico. Deixar-se invadir, modelar-se, por essas impressões é dar uma base sólida à crítica que está por vir. Claro que não se pode ficar só nisso, pois não somente as impressões podem ser falsas, mas muitas traduções são enganosas e, assim, produzem impressões falsas.”)

³¹ *Anacronismo* aqui tem a acepção daquilo que acontece à sua própria maneira e em seu próprio tempo.

(compensated by continual revivals) in its practice and theory, is clearly something that its *necessary* – that is, something that has an *a priori* necessity founded in the works of language themselves. For it is these works that call for and authorize something like criticism because they *need* it. They need criticism to communicate *themselves*, to manifest *themselves*, to accomplish *themselves* and perpetuate *themselves*³². They need the mirror of criticism. It is true that the many paratextual forms to which this need gives rise often produce the opposite result: criticism makes the works more distant; it obscures, smothers, almost kills them. (Here one thinks of those students who only read studies of a specific work without ever reading the work itself).³³ (BERMAN, 2009, p.26)

Em primeiro lugar, quando se trata de tradução, Berman segue na esteira do pensamento benjaminiano de consider-la não menos importante para a obra literária – em todos os aspectos – do que a própria crítica: “We know that translation is no less necessary to the works, to their expression, fulfillment, survival, and circulation, than is criticism, not to mention the fact that translation has a more obvious empirical necessity.”³⁴ (BERMAN, 2009, p.27). Por “uma necessidade empírica mais óbvia” subentenda-se a referência ao conceito de Walter Benjamin de “pervivência das obras literárias” encontrada em seu clássico ensaio sobre tradução, vertido em língua portuguesa como *A tarefa do tradutor*.

Diferentemente do crítico literário, que muitas vezes não é um escritor e, na verdade, nem precisa ser, Berman observa que o tradutor conjuga, por conta da natureza crítica da tradução, sua tarefa de traduzir ao ato de criticar simultaneamente, visto que,

³² Grifo do autor

³³ “A crítica das obras da linguagem, seja qual for a forma que tenha tomado desde o início de sua configuração moderna, na aurora do século XIX, e quaisquer que sejam seus inevitáveis desvios e deteriorações (compensados por contínuos reavivamentos) em sua prática e teoria, é algo que é claramente necessário - isto é, algo que tem uma necessidade *a priori* fundada nas próprias obras da linguagem. Pois, são esses trabalhos que demandam e autorizam algo como a crítica, porque eles precisam dela. Eles precisam de críticas para comunicarem a si mesmos, manifestar-se, realizar-se e perpetuar-se. Eles precisam do espelho da crítica. É verdade que as muitas formas paratextuais às quais essa necessidade dá origem frequentemente produzem o resultado oposto: a crítica torna as obras mais distantes; obscurece-as, sufoca-as, quase as mata. (Aqui se pensa naqueles estudantes que só leem estudos de um trabalho específico sem nunca ler o trabalho em si.”

³⁴ “Sabemos que a tradução não é menos necessária às obras, à sua expressão, realização, sobrevivência e circulação, do que o é a crítica, sem mencionar o fato de que a tradução tem uma necessidade empírica mais óbvia.”

“What is important to note is that criticism and translation are structurally related. Whether he feeds on critical works or not in order to translate such-and-such a foreign book, the translator acts like a critic at all levels.”³⁵ (Op. cit., p.28). Não obstante, o tradutólogo francês assinala dois pontos de atenção em relação à crítica de tradução: seu lento desenvolvimento e sua tendência a abordar os trabalhos traduzidos sob aquilo que eles têm de negativo: seus ditos defeitos.

Not only has the criticism of translations been slow in developing, but when it has been developed, it has mainly been in an essentially negative direction, which consists of identifying, often obsessively, the “defects” of translations even when they are successful. Positive criticism has remained an exception up until very recently, especially when it is pure, that is, without negative elements.³⁶ (Op.cit., p. 28-29)

Embora estejam em polos opostos, ambas as vias de crítica da tradução operam com base no mesmo critério, a saber, o do julgamento, “But the two forms of criticism move most of the time – move until recently, except for the erudite studies of ancient translations – in the same space, the space of judgment [...]”³⁷ (Op. cit., p. 29). Além de identificar essa contiguidade quanto ao espaço no qual se movem as duas correntes críticas, Berman também relaciona a “secundariedade” do texto traduzido e sua “*defeitividade*” – tidos por ele como os traços fundamentais de toda e qualquer tradução – à tendência sentenciosa unidirecional das abordagens críticas.

Ora, saltar o “trabalho preliminar” no método proposto por Berman para uma crítica produtiva de tradução, ou seja, *A leitura e releitura da tradução* e *A leitura do*

³⁵ “O que é importante notar é que a crítica e a tradução estão relacionadas estruturalmente. Se o tradutor se alimenta de obras críticas ou não, a fim de traduzir esse ou aquele livro estrangeiro, ele age como um crítico em todos os níveis.”

³⁶ “Não só a crítica das traduções foi lenta no seu desenvolvimento, mas, quando se desenvolveu, foi, principalmente, em uma direção essencialmente negativa; que consiste em identificar, de forma obsessivamente frequente, os ‘defeitos’ das traduções mesmo quando elas são bem-sucedidas. A crítica positiva permaneceu uma exceção até bem recentemente, particularmente quando é pura, ou seja, sem elementos negativos.”

³⁷ “Mas, as duas formas de crítica se movem, a maior parte do tempo - até recentemente, exceto pelos estudos eruditos de traduções antigas -, no mesmo espaço, o espaço do julgamento.”

original, e ir direto à terceira etapa, *A busca pelo tradutor*, não seria necessariamente inverter a ordem direta do processo analítico, até porquê, do modo como o concebeu o tradutólogo francês, não há ordem direta ou algo como uma sequência lógico-cronológica nesse método. Na verdade, ele o apresenta como um “trajeto analítico possível”, dotado de certa maleabilidade prática.

[...] However, of course, the maximal form presented here can be modulated according to specific objectives of each analyst and adapted to all standardized text types (article, paper, essay, monograph, survey, dissertation, etc.). Actually, my purpose is not to present a model but a possible analytical path.³⁸ (Loc.cit.)

5. 1. Uma hermenêutica do traduzir

Dessa forma, trazer a figura do tradutor, junto a sua tradução, para o *corpus* da crítica representou para Berman uma inovação metodológica indispensável ao que ele mesmo entendeu e batizou como “uma hermenêutica do traduzir” (BERMAN, 2009, 57). Se retomada com o que Emerich Coreth define como o “problema da hermenêutica”, isto é, aquilo com o que essa ciência deve se ocupar, de fato, a concepção de Berman a respeito da necessidade de se “inaugurar” uma área do conhecimento voltada inteiramente para o ato tradutório – desde sua gênese até sua recepção – tornar-se-ia axiomática.

O problema da hermenêutica é o problema da compreensão. Mas o que significa “compreensão”? Para um primeiro esclarecimento, ainda provisório, remontemos à *história da palavra e do conceito*. “Compreensão” vem de “compreender”, que quer dizer “tomar junto”, “abranger com”, entendido evidentemente aqui no sentido teórico e não material. (CORETH, 1973, p.45)

³⁸ “De qualquer jeito, com certeza, a forma máxima aqui apresentada pode ser modulada de acordo com os objetivos específicos de cada analista e adaptada a todos os tipos de texto padronizados (artigo, ensaio, redação, monografia, pesquisa, dissertação, etc.). Na verdade, meu objetivo não é apresentar um modelo, mas um possível trajeto analítico.”

Diante disso tudo parece não haver nada mais apropriado do que falar em uma hermenêutica do traduzir, até porque, como bem expressa Alberto Manguel, no seu *Uma história da leitura*: “Traduzir é o ato supremo de compreensão”. Conserve-se em mente o peso dessa máxima.

Portanto, licença seja pedida a Berman para inverter as “etapas sucessivas – “My analytical path will be divided into successive stages [...]”³⁹ (BERMAN, 2009,p.49) – daquilo que ele compreendeu como um método – “[...] a move that corresponds to the concept of method.”⁴⁰ (loc.cit.) – para que, aqui, no momento mais propício a isso dentro deste trabalho, seja abordada a etapa subsequente àquelas que ele elege como as duas primeiras.

The first steps relate to the preliminary work, in other words, the actual reading of the translation (or, as the case may be, of the translations) and of the original (not to mention the many parallel readings that come to support these two readings).⁴¹ (Loc.cit.)

³⁹ “Meu trajeto analítico será dividido em etapas sucessivas.”

⁴⁰ “Um movimento que corresponde ao conceito de método.”

⁴¹ “Os primeiros passos dizem respeito ao trabalho preliminar, ou seja, a leitura real da tradução (ou, se for o caso, das traduções) e do original (sem contar as muitas leituras paralelas que vêm apoiar essas duas leituras)”.

II PARTE

6. Em busca do tradutor

“Ir ao tradutor”, a fim de colocá-lo em evidência diante do seu próprio trabalho é – além de denotar uma atitude derogatória no que se refere ao convencionalismo da crítica e da teorização da tradução – empreender um esforço que visa compreender e, por conseguinte, apreender por completo o texto traduzido. A tradição crítica e teórica nessa área tem por hábito debruçar-se sobre o texto ou o processo de traduzir em si, negando (daí o aspecto que reforça a ideia de negatividade), interditando ou mesmo apagando a figura do tradutor como artífice do objeto de estudo em curso. Dentre as razões desse apagamento do tradutor estaria a sacralização da língua por parte do público letrado.

O público letrado do século 16, evocado por Forster, alegrava-se ao ler uma obra em suas diversas variantes linguísticas; ele ignorava a problemática da fidelidade e da traição, pois não sacramentava sua língua materna. Talvez essa sacralização seja a fonte do adágio italiano e de todos os “problemas” da tradução. É o nosso público letrado quem exige que a tradução fique presa numa dimensão na qual ela é sempre suspeita. Essa não é certamente a única razão do apagamento do tradutor que procura “não se mostrar muito”, humilde mediado de obras estrangeiras, sempre traidor, ainda que queira ser a fidelidade encarnada. (BERMAN, 2002, p.16)

Em contrapartida, a fim de dirimir esse *shadow banning*⁴², Berman recomenda que seja reclamada a presença do tradutor perante o texto traduzido sem hesitação, assim como é reivindicada a do autor, na maioria das vezes, quando alguém se encontra

⁴² *Shadow banning, stealth banning, ghost banning* ou *comment ghosting* são termos advindos da era da tecnologia virtual para fazer referência a uma estratégia de boicote a usuários da internet (em comunidades, páginas, redes sociais, fóruns on-line, etc.) por meio do bloqueio total ou parcial de seus comentários e participação. O objetivo é tornar as contribuições do usuário indisponíveis ou menos notáveis para ele e para os demais membros participantes, de modo que, ao perceber a ausência de reações a seus comentários ou postagens, ele se frustre ou sinta-se tão aborrecido a ponto de sair definitivamente da rede a qual integrava.

frente a uma obra literária: “Thus, when dealing with a translation, we must firmly ask, ‘Who is the translator?’ After all, when faced with a literary work, we relentlessly ask, ‘Who is the author?’”⁴³ (BERMAN, 2009, p.57).

Há, contudo, uma ressalva importante a ser feita: perguntar sobre o tradutor e sobre o autor de determinada obra de literatura são coisas distintas. Ambas as interpelações têm uma teleologia diversa.

Assim, se por um lado:

The question about the author concerns the biographical, psychological, existential elements meant to illuminate his work. Even if we wanted to limit the importance of these elements within the framework of a structural and immanent analysis [...] ⁴⁴(loc.cit.)

Por outro, “The purpose of the question “Who is the translator?” is different. Apart from a few exceptions like Saint Jerome and Armand Robin, the translator’s life is not our concern, and neither are his moods.”⁴⁵ (loc.cit.). A princípio, Berman diz que interessa ao estudioso apenas a vida e os estados de espírito de tradutores que tiveram uma relação muito particular com a prática tradutória, como ocorreu aos dois exemplos que cita. No entanto, como negar que todo tradutor literário tem relações específicas dentro dos mais variados graus de envolvimento pessoal com as traduções que realizam? Isso se aplica ao próprio Cardozo, por exemplo, e daí se retira a justificativa para a inserção de uma breve biografia sua no início deste trabalho.

⁴³ “Assim, ao lidar com tradução devemos perguntar, firmemente ‘Quem é o tradutor?’ Afinal de contas, frente a uma obra literária, perguntamos persistentemente ‘Quem é o autor?’”

⁴⁴ “A pergunta sobre o autor visa os elementos biográficos, psicológicos, existenciais que iluminam seu trabalho. Mesmo se queremos limitar a importância desses elementos à construção de uma análise imanente e estrutural.”

⁴⁵ “O propósito da pergunta “Quem é o tradutor?” é diferente. Fora algumas exceções, como São Jerônimo e Armand Robin, a vida do tradutor não é nos diz respeito nem o seu estado de espírito.”

Na verdade, mais recentemente, algumas editoras, em alguns casos, têm “tirado da gaveta” seus tradutores e os apresentado ao público por meio justamente de breves biografias. Mais especificamente, mas não em particular⁴⁶, esse é o caso da Editora 34⁴⁷.

⁴⁶ A editora Jorge Zahar apresenta, por exemplo, ao final dos livros *Os Persas*, *Electra* e *Hécuba* as indicações de outros trabalhos feitos pelo tradutor Mário da Gama Cury fora do âmbito da tradução (um dicionário de mitologia grega; um artigo sobre grego antigo publicado na *Revista Filológica* e duas introduções feitas, respectivamente, aos livros *Oração da coroa de Demóstenes* e *As vidas de Alexandre e Cesar Plútarcos*), a referência a outras traduções e notas feitas por ele, bem como abonação de outras traduções que tratam do tema da literatura e da filosofia clássica. (*Os persas/Ésquilo. Electra/Sófocles. Hécuba/Eurípedes*. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000). Já, a editora Pearson Education do Brasil traz logo na primeira folha da tradução *A outra volta do parafuso* três notas sumárias sobre o tradutor, Paulo Henriques Britto, o posfaciador, David Bromwich e o cronologista Philip Horne. Ainda, na quarta capa desta primeira edição publicada no Brasil há uma menção bem elogiosa a Britto, nos seguintes termos: “A tradução de Paulo Henriques Britto para esta edição da Penguin reconstitui com precisão a elegante contundência do original inglês, possibilitando ao leitor brasileiro saborear todas as artimanhas narrativas de Henry James.” (JAMES, Henry. *A outra volta do parafuso*. trad. Paulo Henriques Britto; posfácio de David Bromwich. ed. 1. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2012)

⁴⁷ Para efeito de ilustração, cite-se a nota sobre o tradutor Paulo Bezerra ao fim da tradução *O Idiota*, de Fiódor Dostoiévski. Para além disso, essa editora também acrescentou junto às notas sobre o autor e sobre o tradutor uma concisa apresentação a respeito de Oswald Goeldi, o artista ilustrador desse livro traduzido. (DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*. trad. de Paulo Bezerra; desenhos de Oswald Goeldi. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010)

Infere-se disso tudo que Berman acreditava ser necessário levar em consideração somente a vida de tradutores que, de alguma forma, entraram para a História (e renderam histórias) mediante o alcance ou a intensidade de seu labor nesse campo (como sucedeu a São Jerônimo) ou de tradutores cuja própria história tenha sido emblemática dentro da tradição tradutória (caso de Armand Robin e Hölderlin). Mas, ainda assim ele afirmou: “Nonetheless, it becoming increasingly unthinkable for the translator to remain the total stranger he is most of the time”.⁴⁸ (BERMAN, 2009, p.57).

Para tirar o tradutor da clandestinidade, portanto, é necessário lançar em face da obra traduzida algumas interrogações sobre aquele que nela se encontra embutido.

We need to know whether he is French or foreign, whether he is “only” a translator or if he has another significant professional activity, such as teaching (as is the case of many literary translators in France). In addition, we want to know whether he is also a writer and if he has produced literary works, from what languages he translates, what relationship he has with these works, if he is a bilingual and of what kind, what types of works he usually translates and what another works he has translated, if he translates several authors (the most frequent case) or one author (like Claire Cayron). We want to know what he is linguistic and literary domains are, whether he has produced a body of translation as defined earlier, and what his major translations are. We want to know if has written articles, studies, dissertations, monographs about his own practice as translator, about the principles that guide it, about his translations and translation in general.⁴⁹ (Op. cit., p. 57-58)

⁴⁸ “Contudo, torna-se cada vez mais impensável que o tradutor permaneça esse perfeito desconhecido que e na maior parte do tempo.”

⁴⁹ “Precisamos saber se ele é francês ou estrangeiro; se é ‘apenas’ tradutor ou se exerce outra profissão significativa, como a de professor (como é o caso de muitos tradutores literários na França). Além disso, queremos saber se também é autor e produziu obras; de quais línguas traduz; que relação mantém com essas obras; se é bilíngue e de qual tipo; que tipo de obras ele normalmente traduz e que outras obras traduziu; se é polítradutor (caso mais frequente) ou monotradutor (como Claire Cayron). Queremos saber quais são seus campos linguísticos e literários; se produziu um conjunto de traduções como definido anteriormente; e quais são suas traduções centrais. Queremos saber se escreveu artigos, dissertações, monografias sobre sua própria prática como tradutor; acerca dos princípios que a guiam; a respeito de suas traduções e da tradução em geral.”

Tais perguntas foram colocadas ante *O centauro branco* e respondidas, em sua grande maioria, com base nas pesquisas realizadas e no currículo do tradutor, mas, em sua maioria a partir de uma entrevista concedida por Mauricio Mendonça Cardozo via e-mail; entrevista essa que será reproduzida aqui de forma dissertativa e comentada, mas que se encontra na íntegra anexada ao fim deste trabalho.

Essa espécie de “questionário do tradutor” tem o objetivo de tornar esse profissional do intercuro linguístico-cultural mais visível (não no sentido que Lawrence Venuti entende essa visibilidade)⁵⁰, mais “palpável” e, conseqüentemente, menos etéreo; uma vez que, na maior parte dos casos, o tradutor é aquele ser que não pertence ao mundo material de sua própria (re)criação, um ente a quem não se procura e, portanto, a quem não se encontra na inerência de sua tradução.

Como visto, em primeiro lugar, para Berman (2009), importa saber se o tradutor é conterrâneo ou não dos leitores para os quais traduz. Como dito acima, Cardozo, apesar da ascendência alemã, é brasileiro, natural de Curitiba no Paraná. Ele também “exerce outra profissão significativa” (BERMAN, 2009), que é justamente a de professor; mais especificamente, de professor universitário. Além disso, também é autor e produziu o livro *Quarenta e quatro*, um livro de poemas autorais.

Em relação às línguas com as quais já lidou Cardozo já traduziu do idioma alemão, do espanhol, do francês e do inglês para a língua portuguesa. Todavia, com a língua alemã ele mantém uma relação mais estreita, poder-se-ia mesmo dizer uma relação de grau “consanguíneo” (não que seu “parentesco” com essa língua seja um “imperativo tradutório categórico” para sua práxis). Com as demais línguas, sua ligação se pauta mais por motivos profissionais. Por outro lado, o caminho inverso, ou seja, a tradução do português para o alemão ou para qualquer outra língua, Cardozo nunca realizou profissionalmente.

Contudo, não é possível responder com precisão à indagação que Berman faz sobre o tradutor ser bilíngue e de que tipo, uma vez que não deixa claro no que consiste para ele o fenômeno do bilinguismo e de que maneira o classifica. Os estudos

⁵⁰ Cf. VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. London; New York: Routledge, 1995. (Translation studies)

contemporâneos a respeito do tema apontam para uma dificuldade cada vez maior na definição e abordagem do conceito de bilinguismo bem como de suas possíveis categorias.

Segundo diferentes pesquisadores do tema Bilinguismo (como Bialystok 2001/2006; Baker e Prys-Jones, 1998; Hamers e Blanc, 1982/2003; Katchan, 1986), é possível encontrarem-se pesquisas com resultados bastante diferentes, até mesmo contraditórios, ressaltando a importância de se fazer revisões de pesquisas, o que inclui uma leitura crítica das mesmas, comparando-as, estudando as relações entre elas, para somente então encontrar pontos passíveis de serem generalizados. (FLRORY; SOUZA, 2009, p. 28)

Segundo as duas autoras, essa falta de consenso acerca do termo leva a uma confusão generalizada, para a qual uma potencial saída seria a seleção de critérios específicos que levem em conta as diferentes naturezas do bilinguismo. Tais critérios são apresentados por elas a partir de quatro dimensões gerais – a linguística, a cognitiva, a desenvolvimental e a social – da seguinte maneira: critério “proficiência nas línguas em questão”; critério “idade de aquisição da segunda língua”; critério “organização dos códigos linguísticos”; critério “*status* das línguas em questão”; critério “manutenção da língua materna” e critério “identidade cultural do indivíduo bilíngue”.

Não cabe aqui a pormenorização de cada um dos critérios elencados (até porque, cada um deles comporta uma multiplicidade de aspectos e implicações consideráveis), porém, fica evidente a dificuldade de considerar Cardozo como sendo ou não bilíngue. Não obstante, é de se ponderar o fato de ele ter crescido ouvindo português e alemão em casa, de ter estudado muito tempo a língua teutônica – tanto dentro como fora do país – e ter vivido por um período na Alemanha.

Normalmente, Cardozo traduz obras literárias tanto em verso quanto em prosa, contudo, também traduz textos teóricos, como *Casualidade e regularidade na tradução*; *Léxico dos conceitos junguianos fundamentais*; *A imaginação como espaço da liberdade*; *Dois notas marginais sobre o fim do mundo* bem como a compilação de textos tornada livro *A escola tradutológica de Leipzig*, obra traduzida em parceria com Markus J. Weiniger e Werner Heidermann; o artigo *Fazer a poesia*, traduzido em

conjunto com Franca e Ravagnani; *Crítica da razão cínica*, feita com Marco Casanova e Paulo Asthor Soethe e *O caminho da Filosofia* com Pereira, C.C. Que se abram parênteses aqui, neste ponto: esses quatro últimos textos respondem à nota de rodapé que Berman acrescenta à sua investigação sobre a figura do tradutor: “The list could go on: Has He also translated with another translators? How and so forth.”(BERMAN, 2009, p. 58).

Cardozo já verteu para o português do Brasil diversos autores dos mais variados matizes, tais quais: Johann Wolfgang von Goethe; Heinrich Heine; E.E.Cummings; Paul Celan; Jean-Luc Nancy; Peter Sloterdijk, Otto Kade; Wolfgang Röd; Helmut Hark; Karl-Josef Kuschel; Verena Kast e H. M. Enzensberger.

Quando Berman quer saber se o tradutor é polítradutor ou monotradutor, no contexto no qual interpela esse aspecto, ele se refere diretamente não só ao fato de o tradutor se especializar em determinado língua (o que sucede à Claire Cayron, que ele cita como exemplo; uma tradutora dedicada a autores de língua portuguesa), mas também no fato dele se especializar em um único autor (como é o caso de Modesto Carone em relação a Franz Kafka no contexto brasileiro) ou verter diferentes autores dos mais variados idiomas. Pelo menos é isso que dá a entender seu testemunho a respeito de Pierre Klossowski, o tradutor francês da *Eneida*, no livro *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*:

Pierre Klossowski, irmão de Balthus, é ao mesmo tempo escritor, ensaísta, pintor e tradutor. Traduziu Rilke, Nietzsche, Kafka, Hölderlin, Hamann, Heidegger, Wittgenstein e Suetônio. Ele é portanto um polítradutor, ao mesmo tempo no âmbito da língua e no das obras. (BERMAN, 2007, p.108)

. Entretanto, o termo polítradução, nas cogitações bermanianas, ultrapassa a esfera da versatilidade e da especialização do tradutor para se ligar aos conceitos mais sofisticados de *terceira língua* e *nova língua-rainha*. Não é possível esquadrihar as acepções desses termos aqui – mesmo porque, o que Berman diz a respeito deles resume-se a cinco parágrafos (suas referências se ligam a uma longa especulação teórica, filosófica, literária, linguística e até filológica) – no entanto, cabe citar sua ideia

a respeito da língua “ideal” do autor e da língua ideal do tradutor, assim como sua noção do polilinguismo da tradução e da consequente necessidade de o tradutor transitar entre várias línguas ou “habitá-las”.

Se a escrita literária se estende no horizonte de uma outra língua hierarquicamente superior, ao mesmo tempo origem e duplo ideal da língua materna, a do tradutor se estende no horizonte de uma *terceira*⁵¹ língua que ocupa a posição de língua-rainha. A primeira permite a escrita na língua materna, a segunda a tradução nela. De onde, talvez que toda tradução tende a ser polilíngüe, que é essencial para um tradutor traduzir ou viver em *várias* línguas, ser politrador. Como eram na Alemanha, Voss, A. W. Schlegel, Hölderlin, Stegfan George ou Celan; como foram ou são na França, Klossowski, Deguy, Robin, Leyris, Jaccottet etc. A tradução talvez não seja possível, em uma forma mais elaborada, sem a operação escondida de uma terceira língua que vem *mediatizar* a relação entre duas línguas em contato. Talvez, sem ela, a língua materna na qual se traduz não poderia abrir-se nunca por inteiro a uma outra língua. (Op. cit., p.106)

Os campos linguísticos e literários pelos quais Cardozo transita são aqueles ligados direta ou indiretamente à Sociolinguística, à Linguística Aplicada, à Teoria, à História e à Crítica literária, assim como à Literatura Comparada e, obviamente aos Estudos da Tradução, à Translatologia ou Tradutologia⁵². Ele os percorre e os atravessa perpassado pela visada pós-moderna e pós-estruturalista, sobretudo, a partir do ponto de vista relacional e da Alteridade, no bojo das ideias de pensadores como Antoine Berman, Emmanuel Lévinas, Jean-Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy.

Cardozo traduziu no sentido amplo do termo e, mais que isso, procurou expandir o conceito de tradução ao fazer entrecruzarem-se, justamente com e no seu projeto de tradução, o horizonte mais instrumental da tradução com o horizonte

⁵¹ Infere-se que todos os grifos sejam do autor. Não há notas dos tradutores, Marie – Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Gueirini a esse respeito.

⁵² *Translatologie e translatologisch* (“tradutologia” e “translatológico”) são termos usados pelos teóricos da Escola de Leipzig, cujas considerações foram compiladas por Gerd Wortjak no livro *50 Jahren Leipziger Übersetzungswissenschaftliche Schule – Eine Rückschau anhand von ausgewählten Schriften und Textpassagen*, que foi traduzido por Cardozo em parceria com Werner Heidermann e Markus J. Weiniger.

multifário de possibilidades e sentidos latentes que a ela é inerente. Ainda que atávico à condição do trabalho com a literatura, esse truísmo é protelado, relegado ou obscurecido, na maioria das vezes, quando se trata do trabalho com a tradução literária; isto é, a infinidade de acessos aos “universos paralelos” abertos pelo fazer literário fica interdita no fazer tradutório. Esse é o paradoxo que *O centauro bronco* apresenta e expõe diante dos leitores. De certo modo, então, é possível dizer que essa tradução e sua “irmã bivitelina”, *A assombrosa história do homem do cavalo branco*, apresentam-se e, ao mesmo tempo, constituem-se de forma paradoxal.

Porém, para além de sua extensão paradoxal, seja concebida como um objeto conjunto resultante do projeto de tradução dupla do *Schimmelreiter* alemão, seja considerada isoladamente, a tradução *O centauro bronco* é – como veremos mais adiante – metafórica e metonímica a um só tempo.

Sob esse ângulo, e talvez apenas sob o eixo perpendicular da sondagem científica, poder-se-ia afirmar que essas duas traduções são suas traduções centrais – em resposta à questão posta por Berman: “We want to know [...] what his major translations are”⁵³ (BERMAN, 2009, p.58). Tal alegação é, reitera-se, arbitrária e feita aqui em caráter analítico, à revelia do tradutor.

Sobre suas traduções, em específico, Cardozo escreveu os artigos: *So far so close: discutindo o projeto de tradução da novela der Schimmelreiter, de Theodor Storm* (2010) e *Outros tempos, outro espaço, a velha história de sempre* (2016). A respeito da tradução, de um modo geral, ele redigiu a tese de doutorado: *Solidão e encontro: prática e espaço da crítica de tradução literária* (2004) e a dissertação de mestrado: *Quatro metáforas e uma tarefa: leitura da concepção benjaminiana de tradução à luz de sua natureza metafórica* (1999), discorrendo ainda acerca do assunto nos artigos: *Vida e envelhecimento da obra literária e da obra literária em tradução* (2018); *Da morte, da vida e dos tempos de morte e vida da tradução* (2017); *Transcrição, dom de vida* (2017); *E pur si muove: tempo e tradução em movimento* (2016); *Traduzir, simplesmente?* (2015); *Tradução: esse bicho, esse* (2015); *Literatura e tradução: descontinuidades na ficção do outro* (2015); *Tradução como prática e*

⁵³ “Queremos saber [...] quais são suas traduções centrais.”

crítica de uma razão relacional (2014); *Escuta e responsabilidade na relação com o outro em tradução* (2013); *Tradução como transformação: liminaridade, incondicionalidade e a crítica da relação tradutória* (2012); *De amor e tradução: Guimarães Rosa nas relações com seus tradutores* (2011); *Novos poemas dos “Novos Poemas” de Rilke* (2011); *Mãos de segunda mão? Tradução (in)direta e a relação em questão* (2011); *Tradução, relação e a questão do outro: considerações acerca de um projeto de tradução da Trilogia Sul-americana Amazonas, de Alfred Döblin* (2010); *O Brasil e seus tradutores* (2010); *O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária* (2009); *Espaço versus prática da crítica de tradução literária no Brasil* (2007); *Ilóquio ou por uma mecânica ética da tradução* (2007); *A invenção da tradução: da importância da tradução à tradução dessa importância* (2001); *Os sertões revisitados: um relato das desventuras de tradução da obra euclidiana para a língua alemã* (2001); *Bibliographie der Übersetzungen Grimmscher Märchen in Brasilien und Portugal* (1999).

Tratando da prática e da reflexão em torno do ato tradutório, Cardozo também publicou e organizou, em parceria, os livros e edições: *Tradução em movimento* (2016); *Abordagens multidisciplinares da tradução* (2012); *Tradução e literatura em correspondência* (2011); *Poesia e tradução: relações em questão* (2011); *Tradução, ética e psicanálise* (2009). Ademais, ele escreveu, até então, os seguintes capítulos de livros a respeito do mesmo objeto: *Em tempo, a tradução* (2017); *Tradução & os sentidos da crítica* (2016); *Notas sobre a questão do tempo na tradução* (2016); *A lição bermaniana: implicações para a crítica e para uma história da tradução literária* (2015); *Na calada do outro: silêncio, mistério e o outro na tradução* (2014); *A tradução no mais do diverso* (2014); *Dizer de um por dizer de outro* (2013); *Ler o poema em tradução: relação, continuidade e descontinuidade na tradução* (2013); *A institucionalização da tradução na Universidade Federal do Paraná* (2013); *Os estudos da tradução no contexto das Humanidades: práxis tradutória como experiência positiva da relação com o outro* (2010); *Ler pelo não: a tradução no vão dos ditos* (2010); *Tradução e o trabalho da relação: notas para uma poética da tradução* (2009); *Tradução, apropriação e desafio ético da relação* (2008); *O homem, o mundo e o homem e o mundo em tradução* (2008).

Como é possível perceber, Mauricio Mendonça Cardozo não apenas traduz – no sentido pragmático, gnômico e empedernido do termo –, mas se ocupa das dimensões teórica e crítica da tradução de um modo amplo, com suas preocupações voltadas para o aspecto relacional do ato de traduzir, centrando-se no que parece ser a ideia de uma inteléquia da tradução (a defesa da passagem transformativa da tradução de potência a ato), a fim de propor, ao menos de início, uma espécie de epistemologia contemporânea do traduzir.

Respondidas todas as perguntas, Berman acrescenta a seguinte consideração: “This is already quite a lot, but it may only be pure “information”. We must go further and determine his translating stance, his translation project and his translating horizon.”⁵⁴ (BERMAN, 2009, p.58)

Antes, porém, seja feita uma emenda sem maiores pretensões: nem todos estudiosos estão de acordo quando se trata de postular o “apagamento” total do tradutor; não há aquilo que se poderia chamar consenso mútuo quando o assunto é destituí-lo de toda e qualquer figuração, seja no que corresponde à sua própria alçada – ou seja, o campo da tradução – seja nos domínios literários ou no processo de formação do leitor. Prova disso é o comentário de Manguel:

[...] na metade do século XV a leitura, pelo menos na escola humanista, estava gradualmente se tornando responsabilidade de cada leitor individual. As autoridades anteriores – tradutores, comentaristas, anotadores, glosadores, catalogadores, antologistas, censores, canonistas – haviam estabelecido hierarquias oficiais e atribuído intenções às diferentes obras. Agora, os leitores deviam ler por si mesmos e, às vezes, determinar valor e significado, à luz daquelas autoridades. (MANGUEL, 1997, p. 102)

. Note-se que, de acordo com Manguel, o tradutor encabeça a lista daqueles que autorizam ou desautorizam as leituras feitas na Idade Média.

⁵⁴ “Eis algo que já é muito, mas que corre o risco de ser apenas pura “informação”. É preciso ir além, e determinar sua postura tradutória, seu projeto de tradução e seu horizonte tradutório.”

Por fim, em relação a Mauricio Mendonça Cardozo o que se infere é que se trata de um tradutor “tarimbado”, que revela conhecimento não só de sua atividade prática, mas cabedal para discuti-la e debatê-la nas diversas esferas do discurso.

7. Por uma fenomenologia do traduzir

Ora, o que se pretende com isso? Instaurar uma fenomenologia do traduzir? Sim, justamente. Se logo mais adiante Berman falará que “[...] one of the tasks of a hermeneutics of translation is to consider the translating subject.”⁵⁵ (BERMAN, p. 2009, p.57), não parece menos indispensável falar em uma fenomenologia do traduzir que sirva como pedra de toque para a questão da tradução.

7.1. Era uma vez a primeira vez

Pois bem, é raro o caso de haver apenas uma única tradução para uma obra estrangeira ainda mais quando se trata de uma daquelas obras que são consideradas “grandes”⁵⁶; se não houver outras traduções da mesma obra haverá, no mínimo, reedições revisadas ou atualizadas, resenhas ou qualquer tipo de comentário dela, o que implica, de um jeito ou de outro, em uma espécie de retradução parcial ou em menor grau.

Os clássicos, como relembra Cardozo, nunca são lidos pela primeiríssima vez (*for the very first time*, diriam os anglófonos). Na verdade, eles são um *constructo*:

[...] Seremos, quem sabe, leitores de uma leitura que já nos escreve mesmo antes de nossa primeira linha lida? [...] Quantos *Quixotes* já lemos antes de termos lido nosso primeiro livro de Cervantes, seja em espanhol, seja em tradução, em qualquer tradução, para qualquer língua? Quantos *Faustos* nos

⁵⁵ “[...] uma das tarefas de uma hermenêutica da tradução é considerar o sujeito que traduz”.

⁵⁶ Walter Benjamin chega a afirmar que a “boa” tradução existe em função da fama da obra e não o contrário: “Traduções que são mais do que meras transmissões surgem quando uma obra alcança, ao longo da continuação de sua vida, a era de sua fama. Por isso, elas não estão tanto a serviço de sua fama (como costumavam alegar os maus tradutores em favor de seu trabalho), quanto lhe devem existência.” (BENJAMIN, 2001, p.194-95)

constroem como leitores do *Fausto* de Goethe, muito antes de nossa primeira leitura dessa obra, em alemão ou em qualquer tradução, para qualquer língua? Será que é somente a partir da leitura efetiva de um romance russo que construímos, em nós, um lugar que acomode essa imagem, a imagem do que seja, possa ser ou pareça ser um romance russo, o que quer que isso queira dizer? E se, um dia, sem nunca termos lido sequer uma página de um romance russo, decidirmos fazê-lo, pela primeira vez – e se decidirmos fazê-lo em russo, por dominarmos minimamente essa língua, ou a partir de qualquer tradução, para qualquer outra língua, sem ter o domínio da língua russa: qual a chance de conseguirmos fazê-lo aquém ou além daquela condição que, ao longo dos anos, já nos havia construído como uma espécie de *leitores prévios*⁵⁷ de romances russos? Como então, nessa condição, ler tal romance russo de fato pela *primeira vez*? E como traduzi-lo pela *primeira vez* para o português, já que, mesmo muito antes disso, um romance russo enquanto ideia ou lugar der uma ideia já existia como força constitutiva das hordas de *leitores prévios* de romances russos? (CARDOZO, 2011, p.430-31)

Além da questão das leituras prévias, as quais também alguém poderia chamar de “leituras indiretas” ou “conhecimento enciclopédico”, Cardozo, a partir da ideia de Borges de “releitura ingênita dos clássicos”, afirma não existir um “grau zero”⁵⁸ da leitura ou da tradução tanto das grandes obras quanto daquelas de menor vulto.

Se pensarmos com Borges, é preciso admitir a existência de uma rede de relações já armada (ainda que sem corpo, ainda que instável e em constante *poiesis*), mesmo antes de se realizar a primeira leitura, mesmo antes de se estabelecer a primeira relação tradutória. Sendo assim, quando a tradução chega, não cria nada do zero, no vácuo; inscreve-se já nessa ampla rede de relações, numa rede instantânea e sempre em construção. Para Borges, mesmo que pela primeira vez, é sempre *reler* esse clássico. E se isso é válido num grau extremo para a leitura e tradução dos grandes clássicos, também o será, apenas com uma diferença de grau, para obras de repercussão mais discreta. Num caso ou no outro, não há como pressupor um grau zero da leitura ou tradução de obras como estas. (Op. cit., p. 431)

Em vista disso tudo, essa fenomenologia da tradução deve, a rigor, ser aquela de orientação husserliana, visto que, por meio do conceito de *intencionalidade*⁵⁹ Husserl

⁵⁷ Grifos do articulista.

⁵⁸ Possivelmente, uma alusão ao livro de Roland Barthes *O grau zero da escrita*.

⁵⁹ “Conceito central da fenomenologia, derivado de Brentano que, por sua vez, teria se inspirado na escolástica. A intencionalidade é a característica definidora da consciência, na medida em que está necessariamente voltada para um objeto: ‘Toda consciência é consciência de algo’. A consciência só é consciência a partir de sua relação com o objeto, isto é, com o mundo já constituído, que a precede. Por outro lado, esse mundo só adquire sentido enquanto objeto da consciência, visado por ela. A inter-

tenha definido a própria consciência como aquilo que se volta para o mundo e, portanto, torna-se a consciência de alguma coisa (que para ele é o mundo). Conseqüentemente, o propósito fenomenológico se declara como uma “volta às coisas mesmas”, aos fenômenos conforme eles se apresentam à consciência e se dão a conhecer como objeto intencional dela.

O ponto aqui é chamar a atenção para o fato de a tradução ser “contingente” – algo que, possivelmente vá de encontro ao que Walter Benjamin fala ao se referir a ela como “forma”⁶⁰ – e não conteúdo. É nisso que se evoca seu caráter fenomenológico. Se a tradução se manifesta, transformando-se em algo individualmente real – como todo fenômeno – e, conseqüentemente, em um objeto da cognição (e essa é a necessidade que Berman e tantos outros pensadores colocaram), isto é, em algo que deva ser conhecido, logo:

Os atos cognitivos fundantes da experiência põem o real individualmente, eles o põem como espaço-temporalmente existente, como algo que está neste momento do tempo, tem esta sua duração e um conteúdo de realidade que, por sua essência, podem igualmente estar em qualquer outro momento do tempo; põem-no, por outro lado, como algo que está neste lugar, com esta forma física (por exemplo, está dado juntamente com um corpo desta forma), embora este mesmo real, considerado segundo sua essência, pudesse igualmente estar noutra forma qualquer, em qualquer outro lugar, assim como poderia modificar-se, quando é faticamente imutável, ou poderia modificar-se de modo diferente daquele pelo qual faticamente se modifica. Dito de maneira bem geral, o ser individual é, qualquer que seja sua espécie, “contingente”. Ele é assim, mas poderia, por sua essência, ser diferente. Ainda que determinadas leis possam ser válidas, graças às quais, se tais e tais circunstâncias reais são fáticas, tais e tais determinadas conseqüências também o têm de ser, ainda assim essas leis exprimem apenas regulamentações fáticas, que poderiam ter um teor inteiramente outro, e já pressupõem, como de antemão inerente à essência dos objetos da experiência possível, que, considerados em si mesmos, esses objetos por elas regulamentados são contingentes. (HUSSERL, 2006, p.03)

Partindo desse pressuposto, como a tradução deveria se apresentar à consciência e se dar a conhecer como objeto intencional dela? Até hoje, é comum que, por consenso,

relação entre a consciência e o real definida pela intencionalidade representa a tentativa da fenomenologia superar a oposição entre idealismo e realismo.” (JAPIASSÚ, 1996, p.145)

⁶⁰ “A tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original.” (Op. cit., p.191)

ela seja entendida como obra vicária, ou seja, como um texto feito para ocupar o lugar de outro temporariamente⁶¹. Ela serve para “fazer às vezes” do original estrangeiro e, portanto, deve ser lida como original na língua de chegada. Essa compreensão do objeto tradução é a mais difundida e mais aceita até os dias atuais.

7.2. Um passo além da “tradução em primeira instância”

No entanto, revalide-se o seguinte: ainda que seja a primeira vez na qual uma obra escrita em idioma estrangeiro seja passada para o idioma alvo do tradutor – o que significa, com bem raras exceções, dizer: para o idioma que é o nativo do tradutor – não se trata propriamente de uma *translatio* interlingual (para aproveitar o sentido etimológico de “transferir”, “carregar”, “transportar” de um lugar a outro). Isso porque, se for o caso de se falar em nível linguístico – e, em se tratando de tradução sempre é –, como bem categorizou Roman Jakobson (1974), é necessário ampliar o espectro de cogitações e se aperceber de um fato semiótico: o texto que chega para o tradutor já foi submetido aquilo ao que se poderia denominar “tradução de primeira instância”, isto é, ele já passou pelo processo do traduzir em sua língua originária a partir do momento em que seu escritor⁶² se viu comprometido com sua reformulação⁶³ (“*rewording*”).

Acerca desse fato, o da tradução intralingual, depõe Ortega Y Gasset em seu ensaio *Miséria e esplendor da tradução*:

⁶¹ Por meio dessa ideia de algo temporário encontram-se diversos desdobramentos e implicações. Os mais conhecidos são os conceitos de vida e sobrevida das obras literárias por meio de suas traduções.

⁶² Adota-se, aqui, a distinção feita por Affonso Romano de Sant’Anna entre autor e escritor: “Chamo autor a quem publica um texto onde o objetivo é narrar algo relacionado com sua pessoa, despreocupado das qualidades estéticas e literárias. O objetivo da obra, neste caso é servir de veículo e de meio. Mas com um escritor a coisa é diferente. Além da obra Sr um veículo, um meio, ela também é um fim em si mesma. Ou seja: ela tem uma finalidade estética, artística, histórica e social.” (SANT’ANNA, 1985, p.10)

⁶³ Não cabe aqui entrar no mérito de discutir a “tradução de pensamentos”, que para alguns estudiosos do tema consistiria a tradução primeva (*die Urübersetzung*). Com “reformulação” ou, para empregar o termo “*rewording*”, de Jakobson, faz-se menção aos processos de clivagem (linguística, estilística, discursivos, extra ou metaliterários, etc.) dos quais todo escritor se vale em algum nível e mediante os quais operam em seus textos antes de finalizá-los.

Porque, se nos perguntamos qual é a razão por que certos livros científicos são mais fáceis de traduzir, logo nos daremos conta de que neles o próprio autor começou por se traduzir da língua autêntica onde “vive, se move e é” a uma pseudolíngua formada por termos técnicos, por vocábulos linguisticamente artificiais que ele mesmo necessita definir em seu livro. Em suma, ele se traduz a si mesmo de uma língua a uma terminologia. (GASSET, 2013, p. 9)

7.3. O primeiro aspecto fenomenológico da tradução

Embora Jakobson tenha desenvolvido um raciocínio indutivo, ele parte do signo verbal:

Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: êle pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas [...] (JAKOBSON, 1974, p.64)

O que se pode deduzir é que toda tradução de uma obra estrangeira é antes de qualquer coisa uma **retradução**. Esse constitui o primeiro aspecto para o qual a consciência deve se voltar, o primeiro aspecto fenomenológico da tradução. Logo, aplicando-se o princípio *re intellecta, in verbis simusfaciles*, importa que daqui em diante seja feita a referência aos dois trabalhos de Cardozo como sendo exclusivamente duas **retraduções**.

Assim, para (re)início de conversa, em 2006, o tradutor e professor curitibano dá a conhecer suas duas retraduições para o português do Brasil da novela “*der Schimmelreiter*”, do escritor alemão Theodor Storm. Uma recebe o título de *A Assombrosa História do Homem do Cavalo Branco* (STORM, 2006a) e se apresenta na forma de uma tradução mais tradicional, no sentido dogmático do termo. A outra, cuja publicação é concomitante à primeira, é denominada de *O Centauro Branco* (STORM, 2006b), uma tradução menos ortodoxa da obra alemã, a qual, sob um primeiro e apressado lançar de olhos, parece enveredar pelos caminhos propostos e calcados por Ezra Pound e Haroldo de Campos. Nela, se ainda mantida essa visão incipiente, Cardozo dá a impressão de praticar o *make it new* apregoado por Pound, de “transcriar” – conforme a concepção formulada por Haroldo de Campos – o universo ficcional da história storminiana ao “verter” (com a ideia que tem a palavra latina *vertere* = “gitar”) o tema central da novela oitocentista: o embate do cavaleiro frísio contra a intemperança

das tempestades de vento – e da conseqüente força das águas do Mar do Norte – na luta do “homem do sertão” brasileiro contra a aridez do clima nordestino.

Essa seja, talvez, uma chave possível: a ideia de verter. Entretanto, esse “giro” (quantas voltas não haveria de ter “a outra volta do parafuso?”⁶⁴) não chega a ser, em absoluto, de 360 graus (uma volta inteira) nem de 180° (o que em geometria forma um ângulo raso), tampouco de 90° (um ângulo reto). O giro dado projeta-se a partir de um ângulo que é interseccional e polissistêmico: ele é ao mesmo tempo um giro completo na história original, uma meia volta e um quarto de volta nela. Explique-se a geometrização do projeto: as traduções de Cardozo, em especial *O centauro bronco*, não só remetem às traduções anteriores dessa obra, mas, ao mesmo tempo que as engloba também endossam (tanto no sentido de “transferir a outros o encargo ou a responsabilidade” quanto no de “apoiar uma ideia, decisão, proposta”) e antecipam traduções ulteriores: as possíveis e diversas outras “voltas”.

Portanto, essa “versão brasileira” do *Schimmelreiter* se assemelharia às já conhecidas versões brasileiras cinematográficas⁶⁵ feitas por meio da dublagem ou da legendagem; já que elas operam no nível linguístico-sincrônico da interpretação – por vezes, com adaptações contextuais também – de produções internacionais. Porém, o objeto daquilo que se chama aqui, sugestiva e provocadoramente, de “versão brasileira” é a tradução de uma obra literária, portanto um objeto literário. Sugestivamente porque o empreendimento de Cardozo pode recolocar em cena outra discussão: a diferença entre tradução e versão. Tal distinção, tradutores, teóricos e críticos não parecem se interessar em fazer na atualidade.

Menos extensa do que o debate sobre os limites entre tradução e adaptação, mas não menos acalorada, a controvérsia envolvendo as divergentes concepções a respeito de tradução e versão até hoje só se restringiram ao aspecto terminológico da questão. Um exemplo disso é o recorte que faz da questão Erwin Theodor.

⁶⁴ Alusão dupla à polissemia tanto do título do livro *The turn of the screw*, de Henry James, quanto ao título da tradução mais recente que fez dele, em português, Paulo Henriques Britto.

⁶⁵ Quem nunca assistiu a uma película em cujo início ouviu o clássico “versão brasileira Herbert Richers” que atire a primeira pipoca!

É corrente, provavelmente devido ao uso consagrado nas escolas, o engano segundo o qual a passagem de um texto estrangeiro para o português deve ser chamado de tradução, sendo versão – consoante aquele costume – a transferência do texto vernáculo para outro idioma qualquer. Manuseando entretanto dicionários de sinônimos, encontramos versão como correspondente a tradução, translação, traslado e variante e realmente não se reveste aquele hábito, adquirido na escola secundária (ensino de segundo grau), de nenhuma razão de existência. Adotaremos aqui outra distinção, aproximada daquela frequentemente apontada em obras europeias e norte-americanas:

Tradução: trabalho consciente e exato de transposição de um idioma para outro, entretanto desprovido de cunho artístico.

Versão: trabalho de transposição, exato e artístico.

Recriação: trabalho de passagem de um texto para outro idioma, artístico, mas pouco exato.

O ponto de referência para estabelecermos o que seja exato, consciente é, evidentemente, a obra original. Considerada assim, a tradução é um trabalho baseado na correspondência natural ou relativa das palavras. A versão tem, ao mesmo tempo, de conservar a harmonia do todo, transportando para o outro idioma, assim como as suas qualidades estéticas e, em se tratando de poesia, procurará aproximar-se, inclusive em métrica e rima, do original. E aquela tradução que se esmera em observar a fidelidade semântica, a situação contextual e as propriedades estilísticas, sem atentar contra as boas normas do idioma II. A recriação tenta combinar a expressão original com a maior liberdade possível no idioma que utiliza. (THEODOR, 1976, p.88)

Entretanto, correntemente, mesmo entre tradutores profissionais, costuma-se definir tradução como a “transposição de um texto em língua estrangeira para o idioma do tradutor” (essa postura é adotada sobretudo no Brasil), e versão como o oposto desse processo, ou seja, “a passagem de um texto escrito no vernáculo do tradutor para um idioma estrangeiro”.

No mundo anglo-saxônico, entretanto, o problema é encaminhado de outra forma: para tradutores, teóricos, críticos ou mesmo leigos anglófonos a palavra “*version*” denota algo muito próximo à “*adaptation*”, uma vez que acentua as mudanças operadas em um texto, ao passo que o que entendem por “*translation*” é algo que tende a resistir a tais modificações.

Nesse sentido, “*version*” adquire conotação pejorativa quando usada para se referir a uma tradução (no sentido já sancionado do termo). O motivo de tal acepção

talvez deva ser entendido a partir do enfoque filológico: no inglês do século XVIII, a palavra era tomada com o sentido de destruição. Sendo assim, nenhum tradutor de língua inglesa gostaria de ver seu trabalho rotulado como “*version*”, pois, de alguma forma, o termo evoca a ideia de “aniquilação” ou “perversão” do texto original.

Provocadoramente, porque, com *O centauro bronco*, Cardozo provoca uma reflexão acerca das categorizações, até então estanques: tradução, adaptação e recriação⁶⁶. Ele poderia, à maneira dos irmãos Campos, criar um neologismo para classificar sua tradução. No entanto, o que ele fez não foi estabelecer uma correspondência cuja preocupação maior fosse focar a língua-fonte (uma tradução literal) nem instaurar uma equivalência parafrástica, focada unicamente na língua-alvo e na cultura de seus leitores (o que poderia ser entendido como uma recriação). Seu trabalho não é explicativo, não tem o intuito de facilitar a via de acesso do leitor à obra original, tampouco a dificultar.

Por outra via, *O centauro bronco* também não pode ser considerado um trabalho de transposição exato e artístico do *der Schimmelreiter*. Não se por “exatidão” entender-se a ideia – costumeiramente atrelada à ideia que se tem da tradução – de “réplica”. Para essa nuance chama atenção Philipp Hartmann ao reconhecer que, apesar de todas as transposições operadas, “[...] Und doch bleibt das Ringendes Menschen mit seiner Umwelt und seiner inneren Natur das gleiche”.⁶⁷(HARTMANN, 2014, p. 42). Por isso, a exatidão à qual *O centauro bronco* se presta diz respeito à fidelidade aos componentes fundamentais da estrutura da narrativa em alemão e àquilo que convém chamar de **valor do sempre humano**, elemento que autentica qualquer obra seja ela escrita em qual for o idioma. Além do mais, insistir com a metáfora matrimonial da bifurcação fidelidade X infidelidade é sempre colocar o tradutor diante de um dilema como o de *Sofia* ou lançá-lo em um experimento ético como o *dilema do bonde*.

⁶⁶ Guilherme de Almeida foi o primeiro a usar o conceito de “recriação” entre os pensadores de língua portuguesa.

⁶⁷ “[...] E, no ainda assim, a luta do homem com seu ambiente e sua natureza interior permanece a mesma.”

Berman diz que o “drama” do tradutor surge nesse impasse. E, esse é justamente o ponto nevrálgico da tarefa do tradutor. Mais do que nevrálgico, para Berman esse ponto é o fulcro que o tradutólogo evoca como “a condição ancilar da tradução”.

Faço referência aqui a alguma coisa que não pode deixar de ser evocada: a condição ocultada, reprimida, reprovada e *ancilar*⁶⁸ da tradução que repercute sobre a condição dos tradutores, a tal ponto que quase não é mais possível fazer dessa prática uma condição autônoma. A condição da tradução não é somente ancilar: ela é, aos olhos do público, assim como aos olhos dos próprios tradutores, suspeita. Após tantos êxitos, tantas obras de arte, tantas pretensas impossibilidades vencidas, como é que o adágio italiano *traduttore traditore* ainda pode funcionar como um juízo final sobre a tradução? (BERMAN, 2002, p. 15)

Claramente, a questão é de ordem ética. A esse compromisso, à essa responsabilidade ética, que todo o tradutor deve assumir como *onus probandi* de sua prática, Berman (2002) contrapõe o descompromisso e a “irresponsabilidade” inerentes à arte e, com isso, aproxima a tradução mais da ciência do que da arte. Daí decorre a afirmação feita na página anterior de *O Centauro bronco* “não poder ser considerado um trabalho de transposição exato e artístico do *der Schimmelreiter*”, pois o que transparece nele é a preocupação com uma *visada ética da tradução*.

Por isso, Cardozo esvaece essas linhas demarcatórias – feitas com saliva, giz, tinta tipográfica ou caracteres virtuais – da catalogação clássica das categorias de tradução. Conclui-se que, desde que conferido um sentido mais dilatado e um cunho mais limiar ao termo “versão”, ele bem poderia servir para dar nome ao que Cardozo fez.

⁶⁸ Grifo do autor

8. Leitura e releitura de *O centauro Bronco*

Naquilo que Berman entende por “esboço de um método”⁶⁹, a leitura e releitura da tradução antepõe-se às leituras do original⁷⁰. Em seu entendimento,

To a distrustful and finicky eye, and to purely neutral and objective approach, let us oppose a *receptive gaze*⁷¹ that places only limited trust in the translated text. Such is, and such will be, the fundamental gesture of the critical act: to suspend any hasty judgment, and to embark on a long, patient activity of reading and rereading the translation(s) *while completely setting aside the original text.*⁷² (BERMAN, 2009, p.49)

Ainda para ele, ler uma obra como tradução implica em lê-la mais de uma vez, até que haja uma “conversão do olhar”: “The first reading still remains, inevitably, that of a foreign work in French. The second Reading reads the translation as a translation which implies a *conversion* of perspective.”⁷³ (loc. cit.). Partindo desse pressuposto, poder-se-ia dizer que as obras pertencentes à literatura de consumo seriam recebidas e percebidas sempre como uma obra estrangeira na língua vernácula, uma vez que elas são consumidas, geralmente, de uma só vez, logo na primeira leitura.

⁶⁹ “Actually, my purpose is not to present a model but a possible analytical path.” (BERMAN, 2009, p. 49).

⁷⁰ Não se empregou o verbo “dever”, para formular uma expressão como “deve antepor-se às leituras do original”, justamente dado ao caráter flexível que Berman confere à aplicação do método.

⁷¹ Todos os grifos nesse e nas outras citações são do autor do livro.

⁷² “Para uma visão desconfiada e meticulosa, e para uma abordagem puramente neutra e objetiva, vamos nos opor a um *olhar receptivo* que coloca apenas uma confiança limitada no texto traduzido. Assim é e assim será o gesto fundamental do ato crítico: suspender qualquer julgamento apressado e embarcar em uma longa e paciente atividade de ler e reler a(s) tradução (ões), *enquanto se deixa completamente de lado o texto original.*”

⁷³ “A primeira leitura ainda permanece, inevitavelmente, a de uma obra estrangeira em francês. A segunda lê a tradução como uma tradução, o que implica uma conversão de perspectiva.”

Uma das observações mais importantes de Berman, portanto, seria a de que “[...] one is not born a reader of translations, but made one.”⁷⁴ (loc. cit.). Por consequência, o leitor de traduções não surge pura e simplesmente das leituras que empreende das obras traduzidas, mas forma-se ao longo delas.

8.1. A propósito dos títulos: a chave de leitura para todo o projeto

Pois bem, a começar pela leitura e releitura do próprio título, “*der Schimmelreiter*”, a ficção narrativa de Storm contém palavras, termos e expressões que certamente perfilam-se para ajudar a “[...] constituir uma lista exaustiva das maneiras como os léxicos de duas línguas podem diferir” (BRITTO, 2012, P.18).

A princípio, “*Schimmel*” não representaria um grande problema à tradução do texto original para o português, posto que, sendo um vocábulo que designa um espécime equino em relação à cor de seu pelo, pertença a um campo semântico – o da classificação das pelagens de cavalos – de amplas possibilidades em português; tanto no português europeu quanto no português do Brasil. Mesmo porque, o Brasil – não obstante o precipitado salto em direção à modernização – é um país com bases (econômicas e sociais) caracteristicamente rurais e em cuja história nacional tal ruralidade compôs-se e ainda se compõe mediante a agricultura e a pecuária; ou, como é frequente, pela junção de ambas as práticas (a agropecuária).

Portanto, constituídas tais atividades por ramos diversos, a criação de cavalos destaca-se dentre eles como um dos mais importantes.

Sendo assim, já que o critério para que em um idioma haja uma diversidade de termos para referir-se à determinada “coisa”, seja – além, é óbvio, da existência material ou cultural dessa “coisa” – justamente a experiência (mais uma vez *Erfahrung* poderia ser, aqui, um conceito adequado⁷⁵) imediata que os falantes desse idioma têm sobre essa “coisa”, em sua respectiva realidade⁷⁶, poder-se-ia afiançar que, no que diz respeito a

⁷⁴ “[...] não se nasce leitor de traduções, mas é necessário tornar-se um.”

⁷⁵ Se fosse o caso de proceder a uma investigação de orientação unicamente fenomenológica, o conceito de experiência engendrado por *Erfahrung* compreenderia a ideia de “conhecimento natural”.

⁷⁶ Esse termo é utilizado nessa passagem como homólogo ao conceito eidético na fenomenologia de Husserl.

cavalos, o vernáculo comporta um amplo conjunto de designativos, dispondo de um complexo campo semântico.

Portanto, aquela “classificação primigênia”, da qual Ortega Y Gasset falou, a qual para ele resulta no “primeiro conhecimento” (do mundo) – que nada mais é que a nomeação – estaria assegurada no caso da passagem do alemão para o português do vocábulo *Schimmel*.

Desse modo, diferentemente do que se conta a respeito dos gregos antigos, que até certo ponto de sua história desconheciam cavalos (a ponto de atribuir-se ao pavor que demonstraram aos primeiros contatos com esse animal a origem da lenda dos centauros), dificilmente, na civilização ocidental moderna, haveria algum povo, nação, país, sociedade ou comunidade que nunca tenha sequer visto ou ouvido falar de cavalos. Zygmund Bauman, trilhando os preceitos do evolucionismo faz uma rápida incursão ao tema, estabelecendo a (sumária) genealogia do animal e do vocábulo: “[...] *hipparion* deu origem, na plenitude do tempo ao *equus caballus*” (BAUMAN, 2004, p.17).

Então, se “*Schimmel*” é um nome que, em alemão, designa certa espécie de cavalo com a pelagem branca⁷⁷ (assim como o “baio”, em português, reporta-se a vários matizes de amarelo), e se, na maioria dos casos, os cavalos brancos, os quais podem ser encontrados no Brasil, são chamados de “tordilho”, por que não traduzir *der Schimmelreiter* como “O cavaleiro do tordilho branco”? Com isso, evitar-se-ia a redundância criada por uma versão muito literal do título (algo como “O cavaleiro do cavalo branco”), sem ter de privar-se da ideia contida em “*reiter*”. A opção “homem” no lugar de “cavaleiro”, usada nas traduções existentes, justamente para obstar o pleonasma, não denota, necessariamente, a noção expressa pelo substantivo “cavaleiro”, isto é, não lhe é o correspondente mais indicado em tal caso.

⁷⁷ Na verdade, *Schimmel* tem ainda outra acepção em alemão, que, quando usada apenas no singular, refere-se a uma camada branca ou cinzenta de fungos que se forma em alguns gêneros alimentícios em estado de deterioração. Essa acepção consta como a primeira entrada do verbete no dicionário *Langenscheidt Power Wörterbuch Deutsch*: “Schimmel¹ der; -s; *nur Singular*; eine weiche *meist weiße oder grüne Schicht* (ein Pilz) die sich z.B. auf Brot und Obst bildet, wenn diese alt sind (GÖTZ;WELLMANN, 2009,p.709). Como mera especulação, poder-se-ia inferir ter sido em alusão a essa coloração que se tenha atribuído a um tipo de cavalo a menção de *Schimmel*.

Ainda a respeito dessa profusão de termos empregados para categorizar os seres e fenômenos ao alcance da percepção, Georges Mounin pondera:

A riqueza das designações Dos índios Pyallup quando se trata de salmões, as dos esquimós para a neve, de certas sociedades africanas com relação às palmeiras, dos gaúchos argentinos com referência à pelagem dos cavalos, nos causavam espanto como modalidade diferente da nossa de segmentar a experiência do mundo, como uma visão de mundo diferente da nossa. Todavia, as mesmas análises, empreendidas no interior de uma mesma língua levam a verificar que existem – refletidos pela estrutura de seu léxico – *níveis* da experiência do mundo diferentes para falantes também diferentes nessa mesma língua, sem que nesse caso se possa falar em visões do mundo lingüisticamente diferentes. (MOUNIN, 1975, p. 180)

E, em particular, sobre a classificação de cavalos segundo a cor ou o tom de seus pelos, o linguista gaulês conclui:

Se tomarmos da mesma forma o vocabulário da pelagem dos cavalos em francês, (ou inglês, ou em italiano), ao *nível* da prática de criação de cavalos entre os gaúchos, encontraremos uma terminologia de mais de duzentos vocábulos. Exatamente *como entre os gaúchos*. São termos que designam e ao mesmo tempo classificam, no sentido de que cada um deles poderia e pode servir como nome próprio para o cavalo que está sendo identificado, de acordo com o velho costume que subsiste pelo menos desde os tempos de Homero: podemos dizer o *Noir* (negro), o *Alezan* (alazão), o *Blanc*, o *Isabelle* (amarelo claro), o *Bai*, o *Souris*, o *Louvet* (amarelo com manchas pretas), o *Gris*, o *Aubère* (branco com pêlos avermelhado) o *Rouan*, o *Pie* (preto e branco) ; mas também o *Mal teint*, o *Isabelle* escuro, o *Bai Cerise*, o *Alezan lavé*, o *Porcelaine* , o *Fleur de Pêcher*, o *Vineux*, etc. E mais, com as particularidades dos pêlos o *Jais*, o *Zain*, o *Truité*, o *Tête en Coeur*, *Moustaches*, *Cape de Maure*, *Raie de Mulet*, *Trois Balzanes*, etc. (Op. cit., p. 183)

Afora isso tudo, há, evidentemente, o fato de que um título de tradução que já se tenha consagrado institua uma tradição (*traditio*)⁷⁸; ou, para reformular de uma forma mais hermenêutica: a denominação de uma obra traduzida que já tenha alcançado certa

⁷⁸ *Traditio*, “aquilo que se transmite”. Sobre isso, Steiner comenta: “Pode não ser por acaso que as raízes semânticas de “traição” e “*traduction*” [em inglês “difamação”] não estejam muito distantes da de “tradição”. Essas mesmas reverberações de significados e intenções fazem-se sentir no conceito, já por si só constantemente desafiador, de” tradução” (*translatio*). (STEINER , 2010, p. 13)

“maturidade” (junto ao público-leitor e ao mercado editorial) estabelece um *horizonte* para os novos tradutores e suas retraduições. Por outro lado também, o tradutor toma suas decisões tendo em vista certos critérios teóricos que lhe servem de eixo, quer dizer, ele adota uma postura tradutória a partir, justamente, de seu horizonte de tradutor.

Apesar de dispor-se em uma estrutura circular, esse processo não se dá em um círculo vicioso. Como se poderá ver nos capítulos posteriores, “The translating position and the translating project are in turn caught in a *horizon*”⁷⁹ (BERMAN, 2009, p.62). Desse modo, os artifícios dessa atividade (a de traduzir) – que, por extensão, são igualmente expedientes dessa área do conhecimento (a tradutologia) – imbricam-se alternadamente.

Certamente que, como observa Britto, “Às vezes uma palavra que existe num idioma simplesmente não encontra correspondência em outro, muito embora a realidade a que ambos se referem seja a mesma” (BRITTO, 2012, p. 15). Mas, esse não é o caso da palavra “*Schimmel*” nem o de “*reiter*”. Sem dúvida alguma, não há um parentesco etimológico tão grande entre “cavaleiro” e “*rider*” como há entre esta última palavra e “*reiter*”, a ponto de assegurar à transliteração da “letra” do original; isto é, a conservação de seus aspectos fonológico e formal; como o fizeram algumas versões em língua inglesa, intituladas “*The rider on the White Horse*”⁸⁰. Tampouco, também, pode a palavra “cavalo” distinguir-se homófona e homograficamente de “cavaleiro”, como acontece com “*horse*” – que além de tudo, possui em alemão o símile (de uso informal no Sul da Alemanha, na Áustria e na Suíça, porém de cunho preciosista em *Hochdeutsch*) “*Ross*”⁸¹.

⁷⁹ “Postura tradutória e projeto de tradução estão englobados em um horizonte.”

⁸⁰ STORM, Theodor. *The rider on the White Horse*. In: *The Harvard Classic shelf of fiction*. Translated by Margarete Münsterberg. Vol. XV. New York: P. F. Collier & son, p. 179, 1917. STORM, Theodor. *The rider on the White Horse*. In: *The German classics of the nineteenth and twentieth centuries: masterpieces of German literature translated into English*. Translated by Muriel Almon. Vol. 11. New York: German Publication Society, p. 225, 1914.

⁸¹ A primeira ocorrência, no escrito em alemão, aparece precisamente próxima à palavra “*Pferd*”: “Wer war das? Wass solte der? – Und jetzt fiel mir bei, ich hatte keinen Hufschlag, kein Keuchen des **Pferdes** vernommen; und **Roß** und Reiter waren doch hart an mir vorbeigefahren.” (STORM, 2014, p. 5). (“Quem era? Queria o quê? Só então me dei conta de não ter percebido o tropel, nem os ofegos do tordilho. Ainda que cavalo e cavaleiro tanto se aproximassem de mim.”). (STORM, 2006a, p.9)

Diante disso, ainda que não recupere o termo no título de sua tradução mais “conservadora”, Cardozo reabilita-o no corpo do texto, conforme a seguinte passagem demonstra:

Foi quando algo no dique aproximou-se de mim. Não ouvia nada, mas quando a lua vazou um fio de luz por entre as nuvens, confirmei a impressão de reconhecer nas sombras um vulto escuro. Agora ainda mais próximo, pude ver que montava um **tordilho claro**⁸², de pelagem predominantemente branca, quartos altos e feição cadavérica. (STORM, 2006a, p. 9)

A opção “tordilho claro” em vez de “tordilho branco” revela o conhecimento (ou a investigação do tradutor) acerca do tema, uma vez que a frase seguinte, em aposto explicativo (a saber: “de pelagem predominantemente branca”), esclarece uma distinção importante para aqueles que dominam a ciência da classificação de pelagens equinas ou com ela preocupam-se: os tordilhos ou tordos são cavalos cuja cor da pelagem resulta da mescla entre o cinza e o branco. O que significa que, quando jovem, nem todo tordilho é necessariamente branco (há, por exemplo, o tordilho negro), mas que, por outro lado, quase todos os cavalos conhecidos como brancos⁸³ são, verdadeiramente, tordilhos já bem envelhecidos.

Vale ressaltar, no que se refere a essa dimensão de senilidade que perpassa todo o enredo, que o nome “tordilho claro” (um cavalo que quando muito velho “desbota”) contribui para a economia narrativa, já que os vários elementos apresentados ao longo da história reiteram a ideia de decrepitude ligada, em última instância, à morte e, portanto, apontam para urgência do relato.

Como afirma Benjamin, é a iminência da morte que torna possível a transmissão das narrativas:

⁸² Grifo do autor desta dissertação.

⁸³ Há, ainda, uma espécie de cavalo branco, denominada “albina”, que se diferencia do tordilho por apresentar despigmentação congênita dos olhos. E no Sul do país, por conta da tonalidade transparente de algumas manchas pretas em meio aos pelos brancos, há também o tipo “branco porcelana”.

Ora, é no momento da morte que o saber e sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessas substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo o pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (BENJAMIN, 1994, p. 207-208)

Tanto é assim que, a saga de Hauke Haien só chega ao narrador ulterior (aquele da primeira página, eternamente incumbido de trazê-la até o leitor do tempo presente⁸⁴) por meio de uma bisavó (*Urgroßmutter*) octogenária (*achtzigährig*) e de um mestre-escola (*Schulmeister*) já grisalho (*graues Haupthaar*). Há também a velha governanta Antje Vollmers, que seria uma narradora em potencial⁸⁵, a velha Trin’ Jans, outra engelhada contadora de histórias da época do velho Haien, pai de Hauke, e até mesmo o velho freixo, a velha árvore que acompanha toda a trajetória dos Haiens.

Contudo, mesmo em língua inglesa, a dimensão metafórica de “*Schimmelreiter*” não se realiza plenamente, posto que, por sua característica aglutinadora⁸⁶, o idioma teutônico consiga fundir em uma só imagem as figuras do cavalo e do cavaleiro, como a formar uma espécie de centauro.

Atenta a essa complicação, Lenita Esteves, que em seu livro *Atos de Tradução* dedica parte de um capítulo ao comentário das traduções de Cardozo, escreve:

O próprio título da obra em alemão representa um problema para o tradutor. *Schimmel*, de *Schimmelreiter*, é um termo que se refere especificamente a

⁸⁴ O tempo presente do leitor é atualização efetuada a cada ato de leitura. Seja no século XIX ou no XXI, toda vez que alguém abre o livro a fim de lê-lo, acaba por presentificar a história.

⁸⁵ A respeito dela, o senhor-dos-diques informa ao narrador: “O senhor-dos-diques apontou em direção ao ancião. ___Nosso mestre-escola – disse, levantando a voz – é dentre nós quem melhor poderá contar-lhe a respeito. Mas, é claro, a seu próprio modo. Não com mesma correção com que faria a minha velha governanta Antje Vollmers.” (STORM, 2006a, p.12)

⁸⁶ Todavia, essa aglutinação conserva íntegros em alemão seus elementos formadores; quando muito é necessário o acréscimo de um *-s* ou um *-n* ao fim da primeira palavra da composição, a fim de estabelecer a ligação e ao mesmo tempo suavizar a pronúncia, como acontece com o termo “*Bildungsroman*”.

“cavalo branco”. O econômico título *Der Schimmelreiter*, em que *Reiter* significa “cavaleiro”, sendo vocábulo-irmão do termo “*rider*” em inglês, precisou ser acomodado de outra forma em português, língua em que ficaria deselegante dizer “o cavaleiro do cavalo branco” ou o “montador do cavalo branco”, ou mesmo “o homem que montava o cavalo branco”. Mesmo em inglês, o título também precisa ser acomodado, já que não há nessa uma palavra que seja equivalente a *Schimmel*. (ESTEVEES, 2014, p. 206)

Talvez, por ter tomado consciência de tal dificuldade, Denis Jackson, um dos tradutores do livro para o idioma inglês, tenha preferido esgueira-se à faina, intitulado sua tradução como *The Dykemaster (O senhor –dos- diques)*, mantendo entre parênteses, no frontispício, o nome da obra em alemão. A explicação de Jackson para tanto é da ordem da experiência que travou com o cenário que inspirou a história e com os habitantes do local.

My travels and researches took me not only to the tall windswept dykes of North Friesland on the west coast of Schleswig-Holstein, to its lonely marshes and the limitless solitude of the North Sea tidal flats, the Wattenmeer, but also to the dykes along the Vistula in the North of Poland, to the original source of the story. All these journeys and inquiries made me acutely aware of the importance of these dykes to the North Friesian people whose daily lives depend upon them for protection, and of their constant fear of ‘the wild North Sea’ (*der blanke Hans*) and their eternal struggle against its terrifying and destructive power. ⁸⁷(JACKSON, 1996 p. 06).

No tocante a isso, Cardozo reconhece em *So far, so close: discutindo o projeto de tradução da novela Der Schimmelreiter*⁸⁸, o artigo que escreveu para tratar mais detidamente de seu projeto de tradução, que:

⁸⁷ “Minhas viagens e pesquisas me levaram não apenas aos altos diques varridos pelo vento da Frísia do Norte, na costa oeste de Schleswig-Holstein, a seus pântanos solitários e à solidão ilimitada dos baixios do Norte, os Wattenmeer, mas também aos diques que percorrem o Vístula no norte da Polônia, à fonte original da história. Todas essas jornadas e indagações me deixaram intensamente consciente da importância desses diques para o povo do norte da Frísia, de quem as vidas cotidianas dependem deles para proteção, e de seu constante medo do “selvagem Mar do Norte” (*der blanke Hans*) e de sua eterna luta contra o seu poder aterrorizante e destrutivo.”

⁸⁸ Daqui em diante mencionado apenas como “So far so close”.

O próprio título da novela apresenta-se como um problema de tradução. *Der Schimmelreiter* refere-se literalmente à figura de um cavaleiro que cavalga um tordilho. Mas ainda que o título seja traduzido como *O homem do cavalo branco*, é preciso levar em conta que *Schimmelreiter* não é apenas a soma de *Schimmel* (tordilho) mais *Reiter* (cavaleiro), mas também a designação especial para uma figura legendária e fantasmagórica da Frísia do Norte, que costumava aparecer sempre que uma tempestade ameaçava os diques. (CARDOZO, 2010, pp. 83-84)

Além desse revés, ele também vislumbra um mal-entendido presumível da parte daqueles que “julgam o livro pela capa”:

Além disso, um leitor desavisado poderia, apenas a partir do título, relacionar a ideia de um *homem do cavalo branco* à figura prototípica do príncipe encantado, que surge cavalgando seu cavalo branco para salvar a princesa – o que, de certo, resultaria muito provavelmente em uma frustração de expectativa, caso o leitor fosse adiante em sua leitura. (Op. cit., p. 84).

Pontue-se que, uma falácia dessas seria capaz de converter um gênero (o da novela) em outro (o do conto de fadas), ainda que somente à primeira vista.

Isso seria tudo, não fosse o fato de que, quatro anos após as duas traduções terem sido publicadas – ou seja, coincidentemente, o mesmo ano no qual Cardozo escreve seu artigo a respeito delas –, o professor da faculdade de engenharia mecânica da Unicamp, Ely Carneiro de Paiva, não tivesse lançado uma biografia sobre Afonso Coelho intitulada *O homem do cavalo branco – uma história policial da Belle Époque*. Resumidamente, esse livro, que bem poderia ser um romance picaresco, relata as aventuras e desventuras do homem que ficou conhecido como o maior estelionatário da República Velha.

Mas, caso o título não fosse seguido do subtítulo – que na capa do livro não recebe tanto destaque assim, e que por vezes é dispensado pelos recursos manuais ou digitais de pesquisa – seria bem provável haver uma ambiguidade ainda maior com relação ao título costumeiro dado à novela de Storm. Esse tipo de imbróglio, como o descreve Mortimer e Doren, é mais comum e recorrente do que, via de regra, deveria ser, quando se trata de paratextos.

Há mais leitores que não prestam atenção aos sinais do que você imagina. Tems passado por essa experiência inúmeras vezes com nossos alunos. Nós lhes perguntamos: o livro é sobre o quê? Perguntamos, em termos gerais, que tipo de livro é aquele. É uma boa maneira – uma maneira quase indispensável, diríamos – para começar o debate sobre um livro. Apesar disso, é difícil obtermos qualquer tipo de resposta a essas perguntas. [...] Uma das razões para as pessoas ignorarem os títulos e os prefácios é que elas não acham importante classificar o livro que estão lendo. Elas não cumprem a primeira regra da leitura analítica. Se a seguissem, seriam gratas ao autor por tê-las ajudado. Obviamente, o autor acha importante que o leitor saiba que tipo de livro está lendo. É por essa razão que o autor se dá ao trabalho de deixar isso claro no prefácio, além de normalmente intitular – ou subtintular – o livro de maneira descritiva. (MORTIMER; DOREN, 2010, p.75-76)

Mesmo assim, Cardozo não se propõe a instaurar uma nova *tradição* para a tradução da obra em português; o que faz é tão somente trazer à tona um aspecto que nas outras traduções, por algum motivo, havia passado por alto.

Como já mencionado, o título *A assombrosa história do homem do cavalo branco* faz referência explícita à tradução publicada anteriormente e intitulada *O homem do cavalo branco*. Nesta nova tradução, porém, procura-se enfatizar, já no título – como antecipação de uma estratégia que se faz presente ao longo de toda a tradução –, a dimensão fantasmagórica da obra. A o fazer isso, essa tradução pontua criticamente uma dimensão da obra alemã que a tradução anterior não parece ter levado tão centralmente em consideração – provavelmente por ter tido outras questões centrais em vista. (CARDOZO, 2010, p.84)

Otto Maria Carpeaux, no prefácio que escreve para a segunda tradução da história em português, chama a atenção tanto para essa “dimensão fantasmagórica da obra”, sintetizada no título, quanto para o embaraço de resgatá-lo em outra língua. Pois, para ele, a alcunha dada à aparição póstuma de Hauke e de seu cavalo, designa o “[...] espectro montado em cavalo branco: eis o sentido das palavras dificilmente traduzíveis *Der Schimmelreiter*” (CARPEAUX, 1963, p.45).

Referindo-se, assim, a uma coisa só, o título original constitui uma unidade semântica, conquanto observe-se não ser o caso de uma palavra-valise. Essa síntese revela-se no plano linguístico, como já mencionado, na formação, em alemão, de um único enunciado: *Schimmelreiter*. Não que em português “o homem do cavalo branco” deixe de integrar, igualmente, uma unidade de significado, mas, se o faz é apenas por

meio da preposição “de”, que não acarreta substantivação, mas resulta em um adjunto adnominal.

A junção definitiva entre homem e animal no nível diegético é o que se atesta, por exemplo, quando Hauke Haien, após ter comprado e se ocupado pessoalmente do restabelecimento do animal, resolve montá-lo pela primeira vez. Na descrição dessa cena, Storm prenuncia a sorte (*das Schicksal*) do protagonista, à medida que também anuncia, de forma quase mítica, a união de ambas as criaturas em uma síntese catártica⁸⁹:

Quando finalmente decidiu montá-lo, o cavalo relinchou bravamente, como se, do fundo da garganta, gritasse de gozo. E saiu varrendo os caminhos do vargueado, aterro abaixo e em direção ao dique. O cavaleiro seguia firme sobre o dorso do animal. Quando chegaram no alto do dique, o cavalo começou a se acalmar, andando a um passo leve e dançado, e inclinando a cabeça sempre em direção ao mar. Hauke acariciava-lhe o lombo sedoso, conquanto o cavalo já se mostrasse sereno mesmo sem suas carícias. **Cavalo e cavaleiro pareciam um só**⁹⁰ [...] (STORM, 2006a, p. 86)

O trecho correspondente no original é o seguinte:

Dann führte er es aus dem Stall und legte ihm einen leichten Sattel auf; aber kaum saß er droben, so fuhr dem Tier ein Wiehern wie ein Lustschrei aus der Kehle; es flog mit ihm davon, die Werfte hinab auf den Weg und dann dem Deiche zu; doch der Reiter saß fest, und als sie oben waren, ging es ruhiger, leicht, wie tanzend, und warf den Kopf dem Meere zu. Er klopfte und streichelte ihm den blanken Hals, aber es bedurfte dieser Liebkosung schon nicht mehr; **das Pferd schien völlig eins mit seinem Reiter**⁹¹ [...] (STORM, 2014, p.85)

⁸⁹ Na tradução de João Távora: “Hauke tirou-o do estábulo e colocou-lhe sobre o lombo um selim leve, mas, apenas montou, saiu da garganta do animal um relincho que parecia um grito de alegria, e partiu como uma flecha pela ladeira abaixo, tomando pelo caminho que conduzia a dique. O cavaleiro, porém, mantinha-se firme sobre a sela. Quando chegaram ao cimo do dique, a sua marcha tornou-se mais calma, leve como se dançasse, e o animal jogava a cabeça para o lado do mar. Hauke dava-lhe palmadinhas e acariciava-lhe o pescoço lúcido, mas não havia mais necessidade dessa carícia: o cavalo parecia constituir um só com seu cavaleiro. (STORM, 1952, p.103)

⁹⁰ Grifo do autor desta dissertação.

⁹¹ Idem.

Perceba-se, então que, a tradução do título, à primeira vista insuspeita, *per se* corresponde a um problema estético considerável. Por isso, como assevera Paulo Rónai “o título é uma unidade completa em si, e tem que transmitir uma mensagem e um impacto, no conjunto de suas poucas palavras” (RÓNAI, 1976, p.72). Em tal grau atua essa completude que demanda toda a diligência de Cardozo na elaboração do primeiro título.

Conforme ele mesmo faz saber no posfácio “... *e o mar vai virar sertão: anotações de viagem*”, texto no qual apresenta o propósito de seu projeto em linhas gerais:

Na escolha do título *A assombrosa história do homem do cavalo branco*, levou-se em consideração, por um lado o título já consagrado em português – *O homem do cavalo branco* – pelas traduções de João Távora (1952) e de Albertino Pinheiro Júnior (1963). Por outro lado, buscou-se também reforçar uma alusão ao folhetim “O cavaleiro fantasma. Uma aventura de viagem” (*Der gespenstige Reiter. Ein Reiseabentheuer*), publicado originalmente em 1838, na revista de divulgação cultural e artística *Danziger Dampfboot* [...] (CARDOZO, 2006a, p. 145)

Note-se que apenas a leitura e releitura do título da retradução já rende uma discussão que por si só dá a conhecer a toda a proposta retradutória de Cardozo.

9. A retradução como metáfora

Para Guy Deutscher, um linguista israelense que dá aulas na universidade de Leiden, na Holanda, toda comunicação humana efetuada por meio da linguagem verbal procede de um “recife de metáforas mortas”; nosso acervo de palavras, sentenças e discursos teria sua origem em um amontoado de tropos rotos. Nada mais conveniente e acertado do que definir a metáfora mediante uma metáfora (nesse caso uma que alude ao reino natural da biologia) e, assim, de algum modo, remeter a questão de volta ao Crátilo platônico, cuja conclusão é a asserção de Sócrates acerca da necessidade de buscar a verdade fora do círculo linguístico; no qual a definição de uma palavra só se dá por meio de outras palavras, que, por sua vez, levam a outras tantas palavras e assim infinitamente.

No entanto, Deustcher vai além desse *insight* e sustenta que a metáfora é um processo de transferência de conceitos, ou seja, uma forma de tradução generalizada.

[...] *meta- phora* is Greek for ‘carry across’ (*meta* = ‘do outro lado’, *phor* = ‘’). Or to use the Latin equivalent, *meta-phor* just means *trans-fer*. [...] And one certainly does not have to be an aspiring poet in order to transfer concepts from one linguistic domain to another. Even in the most commonplace discourse, it is hardly possible to venture a few steps without treading on dozens of metaphors. For metaphors are everywhere, not only in language, but also in our mind. Far from being a rare spark of poetic genius, the marvelous gift of a precious few, metaphor is an indispensable element in the thought-processes of every one of us. As will soon become apparent, we use metaphors not because of any literary leanings or artistic ambitions, but quite simply because metaphor is the chief mechanism through which we can describe and even grasp abstraction.⁹² (DEUTSCHER, 2005, p. 116-117)

Mas, se a metáfora, nas palavras de Deustcher, “é um elemento indispensável no processo de pensamento de cada um de nós” e não apenas uma dádiva de raros espíritos poéticos, por que, sob a carga explicitamente imagística que o título “*der Schimmelreiter*” carrega em seu contexto original, várias tentativas de recontextualização capitularam? Mesmo a escolha de um nome capaz de restituir à obra seu tom particularmente soturno, como é o caso do epíteto “*A assombrosa história...*”, mostra-se paliativa nesse ponto.

Ironicamente, é exatamente aí, na impossibilidade de traduzir o mais adequadamente⁹³ possível a nuance do título, que *O centauro bronco* (a tradução tida

⁹² “[...] *meta- phora* é o termo grego para “atravessar” (*meta* = ‘transversal’, *phor* = ‘levar’). Ou, para usar o equivalente em latim, *meta-phor* significa apenas *trans-fer*. [...] E certamente não é preciso ser um aspirante a poeta para transferir conceitos de um domínio linguístico para outro. Mesmo no discurso mais comum, dificilmente é possível arriscar alguns passos sem pisar em dezenas de metáforas. Pois as metáforas estão em toda parte, não apenas na linguagem, mas também em nossa mente. Longe de ser uma rara centelha do gênio poético, a maravilhosa dádiva de poucos agraciados, a metáfora é um elemento indispensável nos processos de pensamento de cada um de nós. Como logo ficará óbvio, nós usamos metáforas não por causa de quaisquer inclinações literárias ou ambições artísticas, mas, simplesmente, porque a metáfora é o principal mecanismo por meio do qual podemos descrever e até compreender a abstração.”

⁹³ O termo “adequado” torna-se, nesse caso, mais aconselhável, considerando-se que “fiel”, além de reincidir no debate milenar “liberdade *versus* fidelidade”, não se aplicaria à tradução do composto “*Schimmelreiter*”. Caso alegue-se, como contra-argumento, a possibilidade de utilizar-se, ao invés de “adequado”, a palavra “correspondente”, a situação continuaria a mesma. Pois, como foi demonstrado, não há um vocábulo correspondente em língua portuguesa; não um que seja capaz de juntar-se a outro,

por Britto como do tipo “domesticadora”) parece lograr êxito maior. Isso porque, a força metafórica da sentença “Cavalo e cavaleiro pareciam um só” (mencionada na página 49 deste trabalho) perfaz-se, de maneira inequívoca, mediante a palavra “centauro”. Na verdade, ela (a sentença) aparece como o mote da história, decorrendo daí o cuidado de Cardozo em reconstruir a metáfora de forma mais plena possível.

Pode-se observar esse empenho no acréscimo do seguinte passo à tradução de *O centauro bronco*: “Não obstante, o bronco misturado de cavalo e homem fazia existidura em toda a parte” (STORM, 2006b, p. 108). Entretanto, verifica-se que, no original, a referência a esse ser aparentemente híbrido – o qual veio a tornar-se Hauke e seu tordilho, tem apenas o arroubo de uma insinuação: “[...] aber seine hagere Gestalt auf dem feurigen Schimmel tauchte bald hier [...]” (STORM, 2014, p.104). Por sua vez, essa alusão foi mantida quase literalmente n’ *A assombrosa história do homem do cavalo branco*: “[...] mas a figura esguia do cavaleiro escanchado em seu cavalo ardoroso surgia em toda parte [...]”. (STORM, 2006a, p. 105)

Quanto a essa disposição mental que liga ancestralmente animal e homem, é George Steiner quem faz saber a quantos o queiram que as figuras do centauro, do sátiro e da esfinge seriam uma lembrança recalcitrante da ligação imediata do homem com o mundo animal, cristalizadas na forma de mitos.

Possuidora de fala, possuída por ela, tendo a palavra escolhido a vulgaridade e a fraqueza da condição do homem para sua própria vida irresistível, a pessoa humana libertou-se do grande silêncio da matéria. Ou para usar a imagem de Ibsen, ao ser golpeado com o martelo, o insensível minério começou a cantar. [...] Mas essa liberação, a voz humana colhendo ecos onde antes havia silêncio, é ao mesmo tempo milagre e transgressão, sacramento e blasfêmia. É uma abrupta separação do mundo do animal, procriador do homem e por vezes seu vizinho, do animal que, se entendemos bem o mito do centauro, do sátiro e da esfinge, tem estado entrelaçado à própria substância do homem, e cujo imediatismo instintivo e configuração física só desapareceram em parte de nossas próprias formas. Essa abrupta emancipação, de que a mitologia antiga se apercebe com tanta inquietação, deixou cicatrizes. Nossas próprias mitologias recentes retomam o tema: na inequívoca sugestão de Freud a respeito do anseio regressivo do homem, do seu desejo secreto de reimersão em um estado anterior e inarticulado de existência orgânica; nas especulações de Claude Lévi-Strauss sobre o autobanimento do homem, por causa de seu prometéico roubo do fogo (a escolha da comida cozida em vez da crua) e por causa de seu domínio da fala, a partir dos ritmos naturais e da indiferenciação do mundo animal. (Op. cit., p. 55-56)

para, já em seu processo de formação, criar a imagem e, ao mesmo tempo, dar a ideia da conjunção de cavaleiro e cavalo.

Para George Steiner, a fala é o um dos principais elementos a propiciar o egresso do ser humano, outrora um bípede primitivo, do “grande silêncio da matéria”:

Que a fala articulada seja a linha divisória entre o homem e as miríades de formas de seres animados, que a fala seja o que define a singular eminência do homem acima do silêncio da planta e do grunhir da fera – mais forte, mais esperta, de vida mais longa do que o homem – é doutrina clássica bem anterior a Aristóteles. Já a encontramos na *Teogonia* (v.5840 de Hesíodo). (STEINER, 1988, p. 55).

Mediante tal constatação, poder-se-ia enxergar na narrativa encaixada (*die Rahmenerzählung*) – recurso empregado por Storm ao longo da história com vista a recuperar a dimensão oral e popular da narrativa – uma estrutura mais profunda que, no entanto, torna-se reveladora do embate do ser humano contra a natureza em todos os sentidos. Daí, ser possível alçar esse escritor alemão à categoria do poeta, “[...] porque o poeta fez da fala uma barragem contra o esquecimento, e a morte gasta o fio de seus dentes em sua palavra” (Op. cit., p. 57). Qual seria esse esquecimento? O retorno sempre reiterado – por aquilo que, como já mencionado, Freud denominou “pulsão de morte” – do homem em direção a seu estado bruto; isto é, seu regresso ao pó da Terra.

Ademais, a ideia de que, a partir do momento no qual adquiriu o cavalo, o protagonista, Hauke Haien, afeiçoara-se de tal modo a ele – chegando a estabelecer-se entre as duas criaturas uma empatia sobrenatural (ou seja, além do que a natureza das espécies permitiria *a priori*) – permeia toda a narrativa. Evidencia-se, no desenrolar da trama, que todos os acontecimentos precedentes e subsequentes à aquisição do animal concorrem para transformá-lo se não em um *Doppelgänger*⁹⁴ de Hauke, ao menos em um simbiótico deste.

Assim, um pouco antes de ir à cidade, coincidentemente, no mesmo dia no qual lá se promovia a feira de cavalos, a personagem principal da novela encontra-se inteiramente quebrantado; em parte devido à diligência (à qual se aplicou aguerridamente) que teve de empreender para tornar-se senhor-dos-diques, e em parte,

⁹⁴ O segundo elemento dessa composição, isto é, - *gänger* (aquele que anda ou vaga), exprime de modo pontual a condenação à qual Hauke lança sobre si ao unir-se definitivamente ao seu *doppel* (o ser com o qual compartilha afinidade e cumplicidade tão íntimas que só poderiam ser conhecidas por ele próprio), a saber: a de tornar-se um cavaleiro errante.

também, às atribuições que agora sua nova posição social demandava-lhe, não deixando de pesar nisso tudo o afinco em convencer seus superiores e seus subordinados acerca da importância de construir-se um novo dique.

As cavalgadas até a casa do superintendente, na cidade, tornaram-se cada vez mais freqüentes. E a isso e a todas as atividades em casa e no campo, seguiam-se ainda os trabalhos pela noite adentro. O contato com outras pessoas, a não se por ocasião dos negócios, desaparecera quase por completo. Não conversava mais nem mesmo com sua mulher. (STORM, 2006a, p. 75)

Mas, esse estado de misantropia é superado tão logo o bicho demonstra-se apto à montaria: “O senhor-dos-diques estava sempre presente, cavalgando o seu cavalo branco – agora, o único cavalo que montava –, que varria aquelas terras na companhia do inseparável cavaleiro.” (Op. cit., p. 96). Os boatos, porém, que se espalharam sobre a procedência do cavalo, somados às superstições locais e às visões de Carsten, (“o trabalhador que morava na antiga casa do Haien”) e Iven Johns, (“o ajudante do jovem senhorio” [op. cit., p. 77]), infundiram, pouco a pouco, o medo e a desconfiança nos demais quanto à ligação entre o senhor-dos-diques e seu tordilho:

Tranqüilo como um cordeiro, o homem a quem Hauke confiara seu cavalo segurava o animal com ambas as mãos. Mas, como se amedrontado, não descolava os olhos do olhar belo e intenso do animal, que, seguindo o seu costume, buscava a figura de seu senhor.

— Que houve, Marten? Até parece que caiu um raio na tua cabeça?

— Meu senhor, o seu cavalo, ele está tão quieto. Até parece que planeja algo de mau!

Hauke riu e puxou o animal pela rédea. Este logo baixou a cabeça e esfregou-se carinhosamente no ombro de seu dono. Alguns dos trabalhadores observavam receosos cavalo e cavaleiro. Outros, como se nada daquilo lhes dissesse respeito, acabavam, em silêncio, de fazer suas refeições. (Op. cit., p. 97)

Entretanto, a questão do título, que como todos sabem é a síntese da obra, não se resume ao zelo de Cardozo em relação à reconstituição, em sua tradução para o português, dessa imagem contida no original alemão, a do cavaleiro fundido em sua montaria. Ela, a partir do deslocamento, que é princípio fundador da metáfora, encerra a visão de Cardozo perante os dilemas domesticar ou estrangeirizar? Servir (ao autor e à sua obra) ou ser senhor (deles)?

Parece que, para Cardozo, o tradutor não é nem domesticador nem domesticado, nem montador nem montaria – seria melhor definido como um centauro, provocativamente bronco diante do saber pragmático da organização das estantes. (SISCAR, 2015, p. 7)

Por outro lado, apenas o adjetivo “bronco”, que acompanha o substantivo “centauro” na segunda tradução, poderia tanto remeter à brutalidade atávica do ser mitológico ou do instinto primário, como poderia indicar a natureza indômita de *Hauke Haien* (agora, Naldo Mendes) e seu cavalo. Além disso, há também, agora, um propósito específico: “No título *O Centauro Bronco*, a ênfase se concentra na relação com o contexto literário brasileiro, e também aí como antecipação de uma estratégia presente ao longo de todo o texto traduzido” (CARDOZO, 2010, p.84). O contexto literário brasileiro ao qual Cardozo se refere indiretamente à passagem de *Os sertões*, de Euclides da Cunha de onde retirou a imagem do centauro bronco personificado na figura do sertanejo.

Colado ao dorso deste, confundindo-se com ele, graças a pressão dos jarretes firmes, realizava a criação bizarra de um centauro bronco: emergindo inopinadamente nas clareiras; mergulhando nas macegas altas; saltando valos e ipueiras; vingando cômoros alçados; rompendo célere, pelos espinherais mordentes; precipitando-se, a toda brida, no largo dos tabuleiros... (CUNHA, 1984, p.51-52)

9.1. A tradução em terceira instância

Além da mesma imagem presente em *der Schimmlereiter*, nessa passagem Cardozo viu o mote para estabelecer correspondência entre o Norte da Alemanha e a região Nordeste do Brasil, para fundir e, ao mesmo tempo, desmembrar *Hauke Haien* e Naldo Mendes em duas criaturas que somadas são uma e em uma existência que pressentida por meio do *pathos* humano desdobra-se em duas. Duas possibilidades que podem originar muitas outras.

Nessa via, mais do que uma questão de fundo estético, o título sintetiza a perplexidade fundamental do trabalho de Cardozo

[...] temos que levar a sério a aporia básica do trabalho, que é a de ser duplo, sem ser apenas 1+1; ou ainda: a de ser duplo sem ser necessariamente uma mistura homogênea. Como se a figura do centauro aqui fosse mais do que uma simples memória mitológica da tradição grega, gerada de uma provável angústia diante do animal desconhecido. [...] O centauro poderia ser a própria figura da aporia da aporia a que o projeto de Cardozo aspira, com a qual se debate, também, diante da estrangeiriza do cavalo alheio: ser as duas coisas sem ser apenas isso mais aquilo. (SISCAR, 2015, p. 7)

Enfim, desse ponto de vista, além de metafórico, o projeto de Cardozo revela-se uma grande metonímia. Isso porque estabelece uma relação de contiguidade: ele aproxima a literatura alemã da literatura brasileira em um exercício de alargamento da noção e do conceito de tradução, encena um movimento de distanciamento e aproximação não só do estrangeiro, como também das categorizações tradução, retradução, adaptação e versão, serve como conteúdo e, concomitantemente, contingente de uma discussão sobre a contiguidade entre teoria de tradução e prática de tradução ou, ainda, entre tradução literária e escrita literária. Chega-se com isso à tradução em “terceira instância”, aquela que Jakobson (1974) concebe como tradução intersemiótica ou transmutação, capaz de verter o signo verbal em imagem. Cardozo rompe aqui “[...] um círculo hermenêutico impenetrável (o do): *quae tamencum etiam ipsa signum sit.*” (STEINER, 2010, p.60). Ele enfrenta, com seu Centauro Bronco, o axioma contido no ditado latino que assevera não ser possível aprender-se por meio das palavras não nada além que não seja também palavra, ou seja, para aprender um conceito, para entender o significado de um termo ou para traduzir de um idioma para o outro se recorre sempre a palavras. Os significados das palavras são dados por outras palavras *ad infinitum*.

10. Leituras do original

Mesmo para um alemão, a leitura do *Schimmelreiter* oferece óbices por vezes difíceis de transpor. Prova disso são as diversas republicações do trabalho acompanhadas de comentários e notas explicativas. Essas notas abordam desde termos e expressões linguísticas até a biografia do autor, o contexto histórico, a gênese, as principais fontes, a estrutura composicional, a formação das personagens, o estilo, os princípios de interpretação e a história de recepção da obra. Aqui, nesta dissertação, usou-se apenas três: *Theodor Storm: Der Schimmelreiter. Reclam XL – Text und*

Kontext (RECLAM,2014); *Theodor Storm: Der Schimmelreiter* . Reclam *Lektüreschlüssel* (FREUND, 2012); *Theodor Storm : Der Schimmelreiter* . *Analyse/Interpretation – Königs Erläuterungen* (LOWSKY, 2013). Elas são, na verdade, “chaves de leitura” (*Lektüreschlüssel*) para estudantes do nível secundário, visto que, como já indicado, esta obra (*der Schimmelreiter*) faz parte das bibliografias básicas das escolas na Alemanha. Vale apontar também a análise de Klaus Hildebrandt *Theodor Storm: Der Schimmelreiter – Oldenbourg Interpretationen* (1999). Afora esses, há uma profusão de trabalhos em alemão sobre o tema; basta experimentar uma pesquisa nos buscadores da Internet.

Se um alemão lê com certo penar a novela de Storm, o que se dirá de um estrangeiro para quem a obra apresenta-se tão genuinamente alemã? Como bem alertou Carpeaux: “O leitor estrangeiro terá certa dificuldade em sentir a substância emocional das novelas de Storm: ela é tão tipicamente germânica.” (CARPEAUX, 2014, p.123). Esse embaraço no qual se vê o leitor estrangeiro não se deve tanto à dimensão dialetal da história, que, se foi mitigada já no original, na maior parte retraduições mundo afora foi dirimida.

Assim, a leitura do original também revela um Storm com uma cisma de se lançar a uma escrita dialetal e sofrer o isolamento que alguns outros sofreram em virtude dessa escolha. No seu texto deflagra-se, vez ou outra, expressões e vocábulos do *Plattdeutsch* (baixo-alemão). A questão dos dialetos na Alemanha, e em boa parte do território europeu, como se bem sabe, não se assemelha aos usos ditos dialetais que se encontram mais acentuadamente em algumas regiões brasileiras. Esse atenuante foi e é o que possibilita a escritores brasileiros praticarem uma literatura de cunho mais regionalista – como foi o caso de parte da Segunda Geração Modernista, cujo projeto literário ficou conhecido como “O Romance de 30”, e do próprio Guimarães Rosa, inserido na fase pós-moderna– sem incorrer no risco da ininteligibilidade, do isolamento bairrista ou mesmo provinciano como acontece na Alemanha e em outros países da Europa.

Ler o original em sua estrangeirice faz emergir da trama outros *Leitmotive* (“motivos condutores”) que não os do dique. O da matemática é um deles, simbolizado na presença indireta de Euclides, o geômetra. Mas, para além de ser uma espécie de gênio dos cálculos inspirado em um agrimensor, mecânico e navegador chamado Hans

Mommsen (considerado um prodígio típico da Frísia), Hauke Haien fundou por meio de sua racionalidade uma teoria toda sua sobre Deus. Suas conjecturas acerca desse tópico integraram os fatores que, ao longo da trama, afastaram-no dos demais e contribuíram para criar uma forte indisposição entre a comunidade e ele. Outro *Leitmotiv* é o dos olhos, que além de serem o signo da perspicácia e do visionarismo de Hauke, também têm o sentido de liberdade: “Im Schimmelreiter heißt, ‚sehen konen‘ so viel wie frei sein.”⁹⁵ (LOWSKY, 2013, p. 57).

Outra coisa que a leitura do original manifesta é o estilo poético no qual Storm formula seus escritos. Ele pratica uma prosa poética passível de ser recuperada em suas linhas, que mantém resquícios líricos.

Die Schlussworte der Absätze haben manchmal lyrische Anklänge , lesen sich wie die Verse eines Gedichtes, naatürlichohne dass sie sich reimen. Wir nennen Beispiele:

Elke über ihren Vater:

„Mir íst es óft, als ób auch ér séine Tótenkámmer rüste.“

(Seit 37, Z.10f.)⁹⁶

(Op. cit., p. 61)⁹⁷

Note-se a predominância de uma métrica alternada, visto que a tônica e a permutam-se. Tem-se, então, uma métrica jâmbico.

No segundo exemplo:

Beim Deichbau:

„Und álle Hánde fássten féster ín die Árbeit:

Frisch zú! Der Schímmelréiter kómmt!“

(Seit 67, Z.4-6)⁹⁸

(Loc. cit., p. 61)

⁹⁵ “N’ O homem do cavalo branco, ‘poder ver’ equivale a ser livre.”

⁹⁶ “As palavras finais dos parágrafos têm, às vezes ,dicas líricas, lendo as como os versos de um poema, é claro, sem rimar. Damos exemplos: Elke a respeito de seu pai: “Mir íst es óft, als ób auch ér séine Tótenkámmer rüste.”(Página 37, Linha.10f.)

⁹⁷ Martin Lowsky vale-seda seguinte publicação: STORM, Theodor: *Der Schimmelreiter*. Husum: Hamburger Lesehefte Verlag, 2010.

⁹⁸ Na construção de dique: Und álle Hánde fássten féster ín die Árbeit: Frisch zú! Der Schímmelréiter kómmt!”(Página 67, Linhas.4-6)

Novamente, encontra-se uma métrica jâmbica, na qual o primeiro verso termina com uma subtônica (‘weiblicher Reim’), e o segundo com uma tônica (‘männlicher Reim’).

Em alguns trechos, Storm encaixa uma estampa claramente poética no texto. Em outros, é possível notar seus sentimentos por meio do ritmo, quando ele utiliza uma forma linguística especial:

————→ Hauke sagt nach dem Fest: „Ich mein‘, Elke, es kann ja doch der Tag nicht schöner für mich ausgehn, als er’s schon getan hat (S.35, Z.9f.)⁹⁹ (loc. cit.).

Por meio das formas encurtadas “mein” (no lugar de “meine”); “ausgehn” (no lugar de “ausgehen”) e “er’s” (no lugar de “er es”) a prosa alcança um ritmo musical; com as formas por extenso dessas palavras, a leitura se daria aos solavancos.

É nesse caminho que a leitura do original deve seguir, de acordo com Berman, até que o crítico reexecute todos os movimentos de leitura que se supõe ter o tradutor feito. São essas leituras e releituras do original, momento no qual também se deve deixar um pouco de lado a tradução, que prepararão o caminho para o pósteros cotejo.

It reads and rereads them, underlines them, to prepare for the upcoming confrontation. [...] Moving from a simple cursory reading, the reading of the original quickly becomes a textual pre-analysis; that is, it locates all the stylistic characteristics, whatever they may be, that *individuate* the writing and the language of the original and that constitute a network of systematic correlations. Here it is not necessary to try to be exhaustive; this reading is concerned with locating tapes of sentences; tapes of propositional sequencing; and types of usage of adjectives, adverbs, tense, prepositions, and so forth. This reading, of course, detects recurring words, key words [...]. On a more global scale, it seeks to identify the relation in the work that ties writing to language, the rhythmic patterns that carry the text in its totality. Here the critic does the same work of reading that the translator did, or is supposed to have done, before and during the translation.¹⁰⁰ (BERMAN, 2009, p.51-52)

⁹⁹ “Hauke diz após a festa: „Ich mein‘, Elke, es kann ja doch der Tag nicht schöner für mich ausgehn, als er’s schon getan hat (Página.35, Linha.9f.)

¹⁰⁰ “Lê-las e relê-las, sublinhá-las, para preparar o próximo confronto. [...] Saindo de uma simples leitura cursiva a leitura do original transforma-se rapidamente em uma pré-análise textual, isto é, ela localiza todos os traços estilísticos, sejam quais forem, que individualizam a escrita e a língua do original e constituem uma rede de correlações sistemáticas. Não é preciso tentar ser exaustivo aqui: essa leitura diz respeito a identificar certo tipo de forma fraseada, certo tipo de usos do adjetivo, do advérbio, do tempo dos verbos, das preposições e por aí em diante. Claro que essa leitura detecta palavras recorrentes, palavras-chave [...] Em uma escala mais global, ela procura identificar a relação, na obra,

10.1. Ler o original por meio da ironia

De acordo com Muecke (1995), na qualidade de conceito o termo “ironia” sofreu uma ampliação considerável em seu percurso diacrônico. Para evidenciar o fato, o autor abarca, brevemente em seu estudo, as variações ocorridas desde a Antiguidade Clássica até o século XIX. E, à vista de um *mea culpa* por não ter abordado o tema sob uma perspectiva sociológica, ele aponta um caso no qual a tradução inglesa desfaz um estereótipo étnico-linguístico e restitui a todo um povo sua benesse irônica.

“Há muito tempo venho ouvindo, na colônia inglesa de Tóquio, que o japonês não compreende a ironia (enquanto que o chinês, naturalmente, a usa o tempo todo)”. Assim se expressava William Empson, que na década de 1930, lecionou nas universidades japonesa e chinesa. Por outro lado, uma leitura dessultória em antologias dos clássicos (em traduções inglesas, naturalmente) pode facilmente dar uma impressão inversa: a de que os chineses são diretos e práticos com um forte senso de humor e os japoneses são complexos, introspectivos e sofisticados. Por exemplo, a forma como foi usado o *tanka* no *Kagerō Nikki* do século X, para expressar de forma polida reprovação ou desacordo através da obliquidade da metáfora e da sugestão, parece muito próxima da ironia, embora, obviamente, apenas alguém afeito tanto à cultura japonesa quanto à ocidental pudesse dizer quão próxima ela está. (MUECKE, 1995, p. 16)

Assim como existe a pergunta retórica, essas duas últimas linhas e meia de Muecke devem atestar também a existência do “pressuposto retórico”. Pois, evidentemente, o estudioso já havia elegido aquele a quem caberia a última palavra em termos de paralelismo irônico entre Ocidente e Oriente, já que se pode inferir do excerto que, para ele, “ninguém” melhor para encarnar esse “alguém afeito tanto à cultura japonesa quanto à ocidental” do que o tradutor (de língua inglesa nesse caso específico).

Há, contudo, outro estudioso, para o qual o restabelecimento da ironia não seria apenas a retratação de um equívoco de cunho cultural no convívio de populações –

que liga a escrita à linguagem, os padrões rítmicos que sustentam o texto em sua totalidade. Aqui, o crítico faz o mesmo trabalho de releitura que o tradutor fez, ou supostamente tenha feito, antes e durante a tradução.”

sendo elas histórica e geograficamente distintas –, mas a própria salvaguarda da Literatura e da civilização.

Em *Como e por que ler*, Harold Bloom – pautando-se por Francis Bacon, Samuel Johnson e Ralph Waldo Emerson – propõe cinco princípios para retomar a leitura a partir da estética do prazer, sendo o último, mas não menos importante deles, o resgate da ironia.

Sendo a ideologia, especialmente em suas manifestações mais grosseiras, algo que compromete a percepção e a apreciação da ironia, proponho que *resgatar a ironia* seja o quinto princípio da retomada da leitura. (BLOOM, 2011, pp. 21-22)

Ainda de acordo com o ensaísta norte-americano, se por um lado o resgate da ironia não seria exequível enquanto projeto escolar, por outro a interdição dessa figura de linguagem resultaria no fim da leitura e na dissolução da própria civilidade.

Esse princípio, porém, leva-me quase ao desespero, pois ensinar alguém a ser irônico é tão impossível quanto instruí-lo a ser solitário. Contudo, a morte da ironia é a morte da leitura, e do que havia de civilizado em nossa natureza. (Op. cit., p.22)

Diante desse impasse, Bloom reconhece o caráter por vezes metafórico e transitório da ironia. Ele declara a necessidade da autodisciplina e da transigência por parte do leitor que se lançar à tarefa de reavê-la, sob pena de ver-se irremediavelmente perdida uma das principais características da literatura ficcional: a de arrebatá-la.

Para ser percebida pelo leitor, a ironia requer atenção, além da habilidade de contemplar ideias opostas, conflitantes. Uma vez destituída de ironia, a leitura perde, a um só tempo, o propósito e a capacidade de surpreender. Se buscarmos, na leitura, algo que nos diz respeito, e que pode ser por nós usado para refletir e avaliar, constataremos que esse algo, provavelmente, terá um conteúdo irônico [...] (Op. cit., pp. 24-25)

Portanto, como pontuou J. Salas Subirat – tradutor do Ulysses de Joyce para o espanhol – “traduzir é a maneira mais atenta de ler” (SUBIRAT, 1945, prefácio apud RÓNAI, 1976, p.61); afinal, qual leitor seria mais compenetrado e hábil para lidar com as ideias adversas além do tradutor?

Nesse panorama, a leitura do original faz supor que Cardozo deva ter-se apercebido de que o motivo da culpa trágica no livro de Storm é acompanhado da ironia. Isso é o que se pode observar, por exemplo, quando Hauke intervém em um velho tabu de seu povo: o de sacrificar um ser vivo à construção de diques. Fato que acontece enquanto, em meio a uma típica tempestade do mês de novembro, ele comanda pessoalmente os trabalhos finais na obra.

Und durch alles Getöse des Wetters hörte man das Gräusch der Arbeiter: das Klatschen der hineingestürzten Kleimassen, das Rasseln der Krren und das Rauschen des von oben hinabgelassenen Strohes ging unaufhaltsam vorwärts; dazwischen war mitunter das Winseln eines kleinen gelben Hundes laut geworden, der frierend und wie verloren zwischen Menschen und Fuhrwerken herumgestoßen wurde; plötzlich aber scholl ein jammervoller Schrei des kleinen Tieres von unten aus der Schlucht herauf. Hauke blickte hinab; er hatte es von oben hinunterschleudern sehen; deine jähe Zornröte stieg ihm ins Gesischt. > Halt! Haltet ein! < ,schrie er zu den Karren hinunter; denn der nasse Klei wurde unaufhaltsam aufgeschüttet. > Warum?<, schrie eine raue Stimme von unten herauf; > doch um die elende Hundekreatur nicht?< [...] > Halt! Sag ich<, schrie Hauke wieder; > bringt mir dem Hund! Bei unserem Werke soll kein Frevel sein!< [...] Aber es rührte sich keine Hand; nur ein paar Spaten zähen Kleis flogen noch neben das schreiende Tier. Da gab er seinem Schimmel die Sporen, dass das Tier einen Schrei ausstieß, und alles wich vor ihm zurück. > Den Hund!<, schrie er; > ich will den Hund!<.

[...]

und fast im selben Augenblicke saß er auch wieder hoch im Sattel und sprengte auf den Deich zurück. Seine Augen flogen über die Männer, die bei den Wagen standen. > Wer war es?<, rief er. > Wer hat die Kreatur hinabgeworfen?< [...] Einen Augenblick schwieg alles; denn aus dem hageren Gesicht des Deichgrafen sprühte der Zorn, und sie hatten abergläubische Furcht vor ihm. Da trat von einem Fuhrwerk ein stiernackiger Kerl vor ihn hin. > Ich tat es nicht, Deichgraf<, sagte er und biss von einer Rolle Kautabak ein Endchen ab, das er sich erst ruhig in den Mund schob; > aber der es tat, hat recht getan; soll Euer Deich sich halten, so muss was Lebighes hinein!< [...] __> Was Lebighes? Aus welchem Katechismus hast Du das gelernt?< [...] Aus keinem, Herr!<, entgegnete der Kerl, und aus seiner Kehle stieß ein freches Lachen; > das haben unsere Großväter schon gewusst, die sich mit euch im Christentum wohl messen durften! Ein Kind ist besser noch; wenn das nicht da ist, tut's auch wohl ein Hund!< [...] Schweig du mit deinen Heidenlehren!<, schrie ihn Hauke an, > es stopfte besser, wenn man dich hineinwürfe.< [...] > Ohol!<, erscholl es; aus einem Dutzend

Kehelen war der Laut gekommen, und der Deichgraf gewährte ringsum grimmige Gesichter und gballte Fäuste [...] (STORM, 2014, p.105-107)¹⁰¹

É com base nesse lance que Claudette Etienne entende o constructo irônico da narrativa: “ Hauke challenged the folk tradition of burying something living in the

¹⁰¹ “E, em meio aos estrondos do mau tempo, ouvia-se ininterruptamente o rumor dos trabalhadores, o espalhafato das imensas quantidades de argila despejada na fenda, o trincojeio das carroças e o farfalhar da palha rolada dique abaixo. Vez ou outra, ouviam-se também os uivos de um cão de pelagem amarelada que vagava por ali, perdido entre homens e carroças, morrendo de frio. De repente, ergueu-se da fenda o ganido desesperado do animalzinho. Hauke olhou para baixo e viu quando os homens atiravam o cão no buraco. De repente, sentiu-se tomado de um furor ardente. – Parem! Parem! – gritou para as carroças que continuavam a despejar a argila.

– Mas por quê? – berrou uma voz tosca lá debaixo. – Não vai dizer que é por causa desse pobre coitado!

– Parem, eu disse! – gritou novamente Hauke. – Tragam aqui esse cão! Nossa obra não ficará marcada por nenhum sacrilégio!

Mas, não moveram uma só palha. Ao contrário, algumas pás de barro ainda continuaram voando na direção do animal assustado. Quando deu conta disso, meteu as esporas no cavalo, que soltou um berro do fundo da garganta e mergulhou dique abaixo, forçando a passagem.

– O cão – esbravejou. – Quero esse cão!

[...]

E como se num só movimento, saltou de novo sobre o seu cavalo, subindo rampa acima. Seus olhos passaram em revista todos os homens ali presentes, parados junto às carroças. – Quem foi? – perguntou. – Quem foi que atirou essa criatura no buraco?

Por um momento, todos se calaram, pois o semblante descarnado do senhor-dos-diques transbordava de raiva, fazendo com que os homens lembrassem, com medo, das histórias que contavam a seu respeito. Nisso, um sujeito entroncado saltou à sua frente, de cima de uma carroça, dizendo: – Eu é que não fui, senhor-dos-diques – e arrancou, com os dentes, um pedaço do rolo de tabaco de mascar que, em seguida, ajeitou sossegadamente na boca. E completou: – Mas quem fez, fez bem. Se é pra este dique durar, temos que enterrar alguma coisa viva nele!

– Coisa viva em que catecismo você aprendeu isso?

– Em nenhum, meu senhor – replicou o rapaz, deixando escapar um riso atrevido. – Era o que já diziam os nossos avós, que certamente devem servir de medida para o seu cristianismo, não? Uma criança seria ainda melhor. Mas, na falta de uma, serve um cão mesmo!

– Cale essa tua boca pagã – gritou Hauke. – O melhor seria enterrar você mesmo aí dentro!

Uma expressão de espanto ressoou do fundo de uma dúzia de gargantas indignadas; ao seu redor, Hauke percebeu os punhos cerrados e os rostos furiosos.” (STORM, 2006a, pp. 106-107)

construction of his dyke but himself and his family ended up as living sacrifices”¹⁰² (ETIENNE, p. 10).

10.2. “Há uma luz que nunca se apaga”: a ironia trágica

Na construção dramática da novela, Storm emprega três focos narrativos diferentes: o do narrador em terceira pessoa onisciente (demiurgo), o do narrador em terceira pessoa, que é uma figura presente e testemunha direta daquilo que ouve e vê e o narrador-personagem em primeira pessoa, aquele que se movimenta dentro da estrutura interna da trama. Storm muda essas perspectivas com frequência, faz sua prosa transitar entre esses três níveis, de modo a provocar o interesse dos leitores. A cena dramática descrita acima coloca o leitor diante de um palco. Em tais cenas, nas quais o narrador neutro, a figura testemunhal do enredo, entra em cena de maneira mais contundente, é possível observar uma unidade dramática mais fechada, uma técnica em muito semelhante à do *close-up*.

No desfecho da história, consegue-se testificar que Storm – para parafrasear Carpeaux : “um romântico, no qual o romantismo já se encontra superado pelo senso da realidade latente” (CARPEAUX, 2014) – leva a ironia romântica ao seu paroxismo.

Irônico é quem, a maneira de Schlegel, percebe o paradoxo – a intuição do absoluto e infinito surge aprisionada no indivíduo, na fratura e na finitude. Um dilema que só encontra resposta na idealização do passado e do futuro, pois tomar o infinito como unidade de medida equivale a rejeitar toda finitude presente, o indivíduo e suas criações. (STIRNIMANN, 1994, p.21)

Ora, foi Georg Steiner, em *Gramáticas da criação*, quem reiterou a simbologia da “luz que se apaga”, chamando a atenção para o fato de que “Certos processos de deterioração e certas imagens específicas, como a do outono ou da luz que se apaga, sempre se vincularam à percepção humana da ruína física e da mortalidade terrena” (STEINER, 2003, p.10).

¹⁰² “Hauke desafiou a tradição popular de enterrar algo vivo na construção do dique, porém ele mesmo e sua família acabaram como sacrifícios vivos.”

Semelhantemente vinculada ao trágico, mas dessa vez perpassada de ironia, é a imagem descritiva da luz que, jamais deixando de brilhar, resguarda a principal esperança de Hauke já no limiar da desgraça.

À sua esquerda o mar já avançava contra os cascos do cavalo. À sua frente, mergulhada na mais profunda escuridão, espalhava-se a velha varga, com seus aterros, suas casas típicas. Apagara-se agora a última luz no céu. Por todo o vargado, só um único fio luminoso rompia o breu e chegava para consolar o coração daquele homem. Sabia que vinha de sua casa, logo ali adiante, como se o saudassem sua mulher e sua filha. Graças a Deus, estavam em segurança no alto do aterro! (STORM, 2006a, pp. 139-140)

E, tal qual Ulisses que se gaba, imprudentemente, de ter enganado o ciclope – despertando, assim, o ódio de Poseidon – o senhor-dos-diques conclama triunfante perante o abismo de águas: “O Dique-de-Hauke-Haien, ele vai agüentar! Hoje e daqui a cem anos, ele vai agüentar!” (STORM, 2006a, p. 140). Sua pretensa confiança, contudo, não compartilha com o herói de Homero a mesma *hybris* (até mesmo por tratar-se, para o frísio, de um caso de cenodoxia): ao passo que Ulisses sofre com a protelação do regresso ao lar por ter zombado de Polifemo, Hauke fica absolutamente impossibilitado de voltar para casa, posto que nem ela nem seus habitantes encontrem mais o seu lugar neste mundo.

Desse modo, aquele mesmo laivo de claridade que acalenta o cavaleiro, signo do livramento de sua família, torna-se a insídia que o ilude (STORM, 2014, p. 142).

Cá, “por suas bandas de existidura”, Cardozo faz assomar diante do cavaleiro sertanejo esse mesmo espetáculo tétrico (STORM, 2006b, pp. 145-146).

Ao fim, o que a leitura do original leva a concluir é que, tanto na de história Hauke Haien quanto na de Naldo Mendes, há somente aquela luz que, irônica e tragicamente, nunca se apaga.

Porém essa leitura é reveladora de algo mais: para Naldo Mendes a ironia é duplamente trágica, já que suas palavras, no início da história, revelam-se sentenciosas no final. Assim, na conversa que trava com seu pai a respeito da necessidade de ampliação da represa, ele, sem saber, prediz o desastre em toda sua proporção: “A

represa, pai. É o remiúdo de pequena. O represado assoma é um coiso de nada, o só. **O que tem, é que tudo tem que virá água, o mar**¹⁰³” (op. cit., p.19).

A profecia, que precede Antônio Conselheiro – mas que por intermédio dele tornou-se célebre e, mais adiante se popularizou devido à música “Asa Branca”– “o sertão vai virar mar e o mar virar sertão”, que traria consigo a centelha de esperança que ascende ao espírito sertanejo e converte-se em desolação na saga dos Mendes. O açude, a cuja construção Naldo devotou sua vida, de fato reclama-lhe o que lhe fora dedicado. A água, que, *a priori*, era o elemento desejado para a salvação de todos, torna-se a substância responsável pela destruição. Cardozo enxergou o seguinte: se no cenário nórdico desde o início as águas eram o grande problema, na consubstanciação¹⁰⁴ da história de Hauke na de Naldo ela também haveria de ser, mas de um modo diferente.

Nessa alternância de perspectivas, nessa viagem de partida e volta, de vinda e ida, é possível ler a tradução *O centauro bronco* e a entender melhor via o original em alemão! É neste ponto que o trabalho de tradução de Cardozo encontra sua justificativa: é um trabalho de ironia. Como ele mesmo alega em seu posfácio, “traduzir e como partir numa viagem.” (CARDOZO, 2006b, p. 153), “é uma defesa às avessas da alteridade” (Op. cit. p.159).

¹⁰³ Grifo do autor desta dissertação.

¹⁰⁴ Fala-se em consubstanciação de uma história na outra aqui, crendo-se que Hauke e Naldo *coexistem* no mesmo *pathos*. Cooptou-se o termo propositalmente, com a intenção de estabelecer um paralelo com “transubstanciação” e, assim, aludir à oposição no campo teológico entre ambos os conceitos.

11. O horizonte da retradução

Tendo, contudo, a consciência de que o projeto¹⁰⁵ de tradução de Cardozo consiste em duas retraduições – quase convolutas em um mesmo corpo físico como volume I e volume II¹⁰⁶ –, deve-se, em seguida, compreendê-las no seu horizonte, ou seja, no horizonte da retradução.

Assim, ao analisar a retradução da Eneida feita por Pierre Klossowski, Berman assegura-se do fato que:

Traduz-se sempre a partir de um certo *estado*¹⁰⁷ de sua língua e de sua literatura. Assim, a poesia estrangeira se traduz a partir da nossa poesia *contemporânea*. Traduzir, no século XX, poesias gregas a partir do Parnasianismo ou de Hugo não convém. É ainda comum. É a proposta de Etkind (1982). Uma das características da tradução de Klossowski, veremos, e que ela se realiza a partir de um vasto horizonte poético. Indo de Mallarmé a Bonnefoy, passando por Claudel, Saint-John Perse, os surrealistas e Jouve. Atenção: não estou dizendo que Klossowski usou esses poetas para traduzir. Mas sua tradução é impensável sem as *possibilidades poéticas* que eles abriram. (BERMAN, 2007, p.114)

Da mesma forma, as retraduições de Cardozo são inconcebíveis sem as *possibilidades narrativas* abertas pela tradição pré-modernista contidas, por exemplo, no olhar crítico de Euclides da Cunha, pela maestria modernista de Graciliano Ramos, no que toca à concisão das palavras, e pela reinvenção narrativa de um pós-modernista como Guimarães Rosa, o escritor que universalizou o sertão.

O horizonte da retradução e o horizonte do tradutor, podem até sobrepor-se, mas não devem ser tomados como o mesmo.

¹⁰⁵ É necessário também despertar a consciência para a noção de **projeto de tradução**, o que resume um dos objetivos deste trabalho.

¹⁰⁶ Alusão ao fato de as duas retraduições serem lançadas conjuntamente e postas para circular em um mesmo invólucro.

¹⁰⁷ Mesmo caso indicado nas notas de rodapé 17 e 19.

11.1. O segundo aspecto fenomenológico da tradução

Se o primeiro aspecto fenomenológico da tradução diz respeito a despertar a consciência para o fato de que toda tradução é, independente de ser a primeira ou não, uma retradução, o segundo aspecto – apesar de sua disposição ordinal – concerne a algo talvez até mais importante. A primeira pessoa a chamar a atenção para ele é Berman, ao afirmar ter apreendido algo junto de Isabelle Berman, quando trabalharam na tradução dos *Sept fous*, de Roberto Arlt. O tradutólogo francês refere-se a uma coisa que jaz latente para a maioria dos leitores: “[...] something not all obvious: *we learned how to read a translation*”¹⁰⁸ (BERMAN, 2009, p.49). Com isso, ele postula que existe um modo específico de se ler uma tradução.

Muitos diriam tratar-se de uma pergunta retórica: haveria, de fato, um modo particular de ler uma tradução? Como já dito, a ideia de que a tradução é uma escrita *ad hoc*, isto é, um texto feito unicamente para replicar outro (como por um processo de clonagem) recebe anuência dentre a maioria das pessoas; ainda que se chegue a tal consenso sempre de forma irrefletida. Pense-se no seguinte: são raríssimas as ocasiões nas quais se ouve alguém dizer: “estou lendo, li ou lerei a tradução do livro X” ou “estou lendo, li ou lerei a tradução do escritor fulano de tal”; dizem simplesmente “estou lendo *O coração é um caçador solitário*” ou “estou lendo Carson Mc Cullers”. Nisso reside a invisibilidade real da tradução.

Nas prateleiras das livrarias, por exemplo, encontramos os livros traduzidos na seção de “literatura estrangeira” e não na de “literatura traduzida” ou “literatura estrangeira traduzida”. Isso parece ser sintomático. Alguns poderiam protestar: “Mas, qual mal há nisso? Essa classificação é usada justamente para lembrar que os livros dispostos ali não fazem parte do cenário literário nacional, que não foram escritos em nossa língua nem ambientados em nossos cenários geográficos e culturais e, portanto, são obras traduzidas!”.

Essa seria uma colocação razoável não fosse o fato de o epíteto “estrangeiro”, no caso das estantes de livrarias e bibliotecas, servirem tão somente para fazer o papel de indicação de gêneros. Assim como as catalogações de livros ou obras alinham temas,

¹⁰⁸ “[...] algo nem um pouco evidente: aprendemos como ler uma tradução.”

gêneros e subgêneros – em “filosofia”, “política”, “sociologia”, “psicologia”, “psicanálise”, “biografia”, “autobiografia”, “linguística”, “autoajuda”, “literatura infantil”, “infantojuvenil”, “religião”, “esoterismo”, “espiritismo”, “terror”, “horror”, “suspense”, “romance”, “romance”, etc. (para ater-se somente às *Geisteswissenschaften* de Wilhelm Dilthey) –, a classificação “literatura nacional” e “literatura estrangeira” engloba essas duas categorias como dois grandes gêneros da literatura.

Outra coisa, se a expressão “língua estrangeira” serve para indicar uma língua que não é a nacional, conseqüentemente, a “literatura estrangeira” deve ser praticada nessa língua e, portanto, engendrada, formulada, escrita, reescrita, editada, publicada e comercializada nela, que é diferente da língua da tradução. Esse é um ponto estritamente técnico e lógico, por meio do qual o termo “versão”, como observa Berman, poderia servir aos críticos como “lembrete” do estatuto do texto traduzido: “As we know, most of the time, critics study translations either in their source language or in some French version, ‘forgetting’ that the text is a version. They study ‘foreign works.’”¹⁰⁹(BERMAN, 2009,p.28).

Dentre os leitores com um maior senso crítico, muitos hão de se exasperar e ainda dizer: “mas, e a subtítuloção ‘**tradução**’ na capa dos livros já não indica a natureza do texto? E a transliteração dos nomes próprios de personagens ou dos topônimos e a referência a eventos culturais ou acontecimentos históricos atrelados unicamente a um país ou a uma região falante de determinada língua ou tronco linguístico já não bastam para a tradução firmar seus *status*?” De certa forma sim. Todavia, são indícios que para muitos, por incrível que pareça, passam despercebidos.

Além do fato de o subtítulo “tradução” e o nome do tradutor virem sempre escritos na capa em caracteres bem menores (praticamente em caixa baixa) do que o nome da obra e de seu autor¹¹⁰, basta conferir algumas redações escolares cujo caráter

¹⁰⁹ “Como sabemos, na maioria das vezes, os críticos estudam traduções em seu idioma de origem ou em alguma versão em francês, esquecendo" que o texto é uma versão. Eles estudam ‘obras estrangeiras’”.

¹¹⁰ Não se insinua com essa informação qualquer tipo de “conspiração”, “ideologia” ou política de “menoridade” da tradução e do tradutor. Somente se procura por em relevo uma prática editorial que se pauta em regras tipográficas.

da escrita seja ficcional¹¹¹ para se dar conta que nenhum dos fatores antes mencionados garantem a um texto vertido a “consciência desperta” dos leitores para sua natureza.

Desse modo, será fácil constatar que os alunos nomeiam pessoas, coisas e lugares com nomes estrangeiros, a partir das influências de tudo aquilo que leem, veem, escutam ou pesquisam; que escrevem enredos cujos quadros referenciais ou os contextos são predominantemente estrangeiros, sem que se deem conta do que estejam fazendo, isto é: escrevendo literatura estrangeira em português.

Não é para menos que Lenita Esteves (2014), na introdução de seu livro *Atos de tradução: éticas, intervenções, mediações*, chama atenção para o fato de uma considerável parcela da população mundial ler a Bíblia, o Livro dos livros, ignorando o fato de ser ela uma tradução. Ao referir-se ao deslocamento temporal e cultural pelo qual os textos antigos passam até chegarem ao leitor do momento, ela afirma que seu trabalho tem por intuito pôr em evidência a “eminência parda”, “esse óbvio tão ululante que deixamos de escutá-lo” (Op. cit., p.18), que é a tradução.

Não obstante, para aqueles que imaginarem ser essa uma questão de pouca monta propõe-se o seguinte: agora, imaginem aquelas disciplinas ou cursos para os quais a literatura traduzida constitui o material de referência e, ao mesmo tempo, o assunto principal de estudo. Pense-se, por exemplo, na disciplina de Literatura no Ensino Médio e nos cursos de Letras e Estudos Literários, cujo arcabouço é a literatura nas suas mais variadas formas, tendências, manifestações e procedências. O que os professores e alunos fazem na maioria das vezes – tanto na formação considerada básica quanto no nível superior de ensino – é abordar e esquadrinhar obras estrangeiras traduzidas lendo-as como originais em língua portuguesa. Considere-se, por certo, o fato de que no ensino superior os professores, via de regra, dominam uma ou mais línguas estrangeiras, e que alguns alunos são aptos a ler textos em alguns idiomas ocidentais que não o seu. Ainda assim, por razões democráticas, o que se pratica é leitura de traduções. De forma generalizada, eles investem no texto traduzido e no tradutor uma espécie de “fé pública” escamoteada. Não se quer dizer com isso que ajam sub-reptícia ou subversivamente em relação à tradução e ao tradutor. Não há nada mais

¹¹¹ O autor desta dissertação fala com certa propriedade acerca disso, haja vista ser professor de Língua Portuguesa no nível II da Educação Básica há mais de uma década.

pernicioso para o exercício do raciocínio científico do que teorias da conspiração. O que se pretende é demonstrar que a grande maioria dos leitores, na maior parte do tempo, não desperta sua consciência para o fato de que leem obras estrangeiras por meio de traduções. Por consequência, a (re)tradução permanece como o “elefante branco no meio da sala”, que, muitas vezes é a sala de aula.

As contradições desse inventário todo são:

1. Em primeiro lugar há de se levar em conta que dentre os diversos temas, gêneros e subgêneros que não se resumem a “nacional” há muita coisa vinda de fora do país, ou seja, muita coisa estrangeira, e, muita coisa produzida lá fora que não se enquadra sobre o rótulo de literatura (em verso ou prosa) ¹¹². Ainda que a livraria ou a biblioteca agrupe somente o que é literário sob as tarjetas “nacional” e “estrangeiro”, como fica a informação sobre a procedência das demais obras estrangeiras que não pertençam a nenhum desses dois agrupamentos, a saber, à literatura ficcional em prosa e à literatura lírica em verso? Como ficam todos os outros livros e textos advindos de todas as partes do mundo se, grosso modo, conceber-se que tudo o que se escreve e se destina ao propósito da leitura deve ser considerado literatura? Enfim, se o termo literatura for tomado *lato sensu*.¹¹³

2. Por outro lado, se essa distinção entre “literatura nacional” e “literatura traduzida” – o que seria um indício de existência da tradução – já ocorresse, isso implicaria em assumir a tradução como um gênero ou um subgênero literário? Se desenvolvido um pensamento consentâneo ao de Ortega Y Gasset, sim, é a essa conclusão que se chega.

¹¹² Aqui, a menção é feita às formas por meio das quais a literatura se apresenta e é praticada. Em termos de gênero propriamente dito, poder-se-ia, portanto, pensar no três grande enquadramentos de gêneros literários: o épico, o lírico e o dramático.

¹¹³ Aguiar e Silva revela que somente “Na segunda metade do século XVIII, período fulcral na transformação da vida cultural e artística da Europa moderna, verifica-se uma profunda evolução semântica da palavra “literatura” em vez de significar o saber, a cultura do letrado, a palavra passa a designar ates uma específica actividade deste e, conseqüentemente, a produção daí resultante: já não se designa uma qualidade de um sujeito,mas refere-se a um objecto ou conjunto de objectos que se podem estudar.” (AGUIAR E SILVA, 1968, p.20)

A tradução não é um dublê do texto original; não é e não deve querer ser a obra mesma com léxico distinto. Eu diria: a tradução nem sequer pertence ao mesmo gênero literário que o texto de partida. Conviria insistir nisto e afirmar que a tradução é um gênero literário à parte, distinto dos demais, com suas normas e finalidades próprias. Pela simples razão de a tradução não ser a obra, mas um caminho para a obra. (GASSET, 2013, p. 40)

3. Questionar a teoria que propôs Jiří Levý, 2011), em *The art of translation*, com a concepção de traduções performáticas, ou seja, traduções que representem – como em um jogo teatral – o papel de um original na língua para qual se traduz, e leitores que “finjam” – como uma plateia convencida pela verossimilhança atribuída – estar lendo o original é questionar o próprio simulacro sobre tradução na condição de “dublê do texto original” (GASSET, 2013, p. 40), na condição de obra vicária, de escrita puramente *ad hoc*.

Finalmente, pôr em xeque essa concepção de tradução é abrir caminho para um questionamento maior: o que é a tradução?

Para Georg Steiner, a pergunta deve permanecer sem resposta se o que se busca com ela é responder ao que é a **tradução em segunda instância**, isto é, a “tradução interlingual”, uma parte do todo (segundo sua designação, “totalizante”) chamado tradução.

Suponha que formulemos a pergunta em sua forma forte: “o que é, afinal, a tradução?”; “como a mente humana se move de uma para outra língua?” Que tipo de resposta estamos demandando? O que deve ser estatuído para que tais respostas sejam plausíveis ou, mesmo, possíveis? A teoria e a análise da tradução têm procedido, até agora, como se soubéssemos ou como se o conhecimento necessário para tornar tais perguntas não triviais fosse previsível dada o um certo montante de tempo e o índice atual de avanços na psicologia, na linguística, ou em outra ciência “certificada”. Eu, ao contrário, acredito que não sabemos, com nenhum grau de precisão ou confiança, o que estamos perguntando e, concomitantemente, como seriam respostas plenas de significado. Uma indeterminação radical caracteriza a pergunta, as respostas imagináveis e nosso senso de relação entre elas. [...] Uma “teoria” da tradução, uma “teoria” da transferência semântica deve significar uma de duas coisas. Ou é um modo hermeneuticamente orientado, intencionalmente aguçado de designar um modelo prático de todas as trocas semânticas, da totalidade da comunicação semântica (incluindo a tradução intersemiótica ou “transmutação” de Jakobson); ou é uma subparte de um tal modelo com referência específica às trocas interlínguas, à emissão e recepção de mensagens significativas entre línguas. [...] O primeiro uso – “tradução envolve duas ou mais línguas” – tem a vantagem da obviedade e de ser de

uso corrente; mas é, creio eu, prejudicialmente restritiva. (STEINER, 2005, p.299-300)

Do modo como Steiner coloca o problema existencial da tradução, partindo do pensamento estruturalista de Roman Jakobson, ele muito se assemelha à questão que envolve a própria conceituação da literatura: o que é, afinal, literatura? O que faz um texto se tornar literário?

Mas o que tem a ver a definição de literatura com a de tradução? Tudo, se se pensar que o assunto tratado aqui é tradução literária.

Assim, muitas têm sido as respostas dadas ao “problema da literatura”, e por teóricos de orientações as mais diversas possíveis. Mais tradicionalmente, encontra-se uma solução como a de Vitor Manuel de Aguiar e Silva de que:

Serão excluídas da literatura aquelas obras que não participam fundamentalmente das formas de existência atrás assinaladas à linguagem literária e portanto despojadas de intenções estéticas [...] Numa obra científica, histórica ou filosófica, a linguagem denota referentes externos e sua verdade relaciona-se necessariamente com esses referentes externos; na obra literária, a linguagem não apresenta semelhante uso referencial e sua verdade é uma verdade *de coerência* e não de *correspondência*, consiste numa necessidade *interna* e não em algo verificável *externamente*. (AGUIAR E SILVA, 1968, p.46)

Além do uso de uma linguagem literária, com características notadamente estéticas, para Aguiar e Silva um dos principais aspectos identificadores da literatura é endógeno: somente em obras literárias pode-se formar e encontrar um campo semântico imanente à obra em si conhecido como *diegese*.

Da mesma forma, é no “como” e no “para quê” da utilização da linguagem que René Welleck e Austin Warren reconhecem as “credenciais” da obra de arte literária.

A maneira mais simples de solucionar a questão é distinguir o uso particular dado à língua na literatura. A língua é o material da literatura, como a pedra ou o bronze são os da escultura, a tinta o da pintura, os sons o da música.

Devemos perceber, porém, que a língua não é mera matéria inerte como a pedra, mas é, ela própria, uma criação do homem e, assim, carregada com a herança cultural de um grupo linguístico. (WELLECK; WARREN, 2003, p. 14)

Ainda estão de acordo os três teóricos em ver na literatura a marca distintiva de um mundo imaginário, um universo ficcional.

Diferentemente deles, contudo, como era de se esperar de um crítico marxista, Terry Eagleton pensa não ser possível definir a literatura a não ser mediante o desvelamento das estruturas ideológicas de poder que autorizam ou desautorizam o “etiquetamento” (para usar conveniente e ironicamente a tradução da expressão “*labelling approach*”, de Howard Becker em seu livro *Outsiders*) de obras como sendo ou não literárias.

Se não é possível ver a literatura como uma categoria “objetiva”, descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízos de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício do Empire State. Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre os outros. (EAGLETON, 2006 p. 24)

É óbvio que, como indica a citação, tanto quando Terry Eagleton o escreveu como quando seu livro foi traduzido, o atentado de 11 de setembro ainda não havia ocorrido para lhe tornar inconveniente a ilustração feita com o Empire State. Agora, imagine: se até as “estruturas inabaláveis” do maior edifício dos Estados Unidos – figurativamente seu maior símbolo de inexorabilidade e esplendor – não so forma abaladas como postas abaixo da noite para o dia, o que se dirá dos postulados de Eagleton?

De qualquer modo, Eagleton retira do texto em si os atributos que o caracterizariam como pertencente ou não à literatura e os associa a um aspecto exógeno:

as ideologias sociais dos grupos detentores do poder. Importante ressaltar que, quando escreve que “não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura”, é provável que Eagleton possa estar se referindo a uma discussão mais intrincada, encetada por Michel Foucault.

É dito, de fato (e é também uma tese bastante familiar), que o próprio da crítica não é destacar as relações da obra com o autor, nem querer reconstituir através dos textos um pensamento ou uma experiência; ela deve antes analisar a obra em sua estrutura, em sua arquitetura, em sua forma intrínseca e no jogo de suas relações internas. Ora, é preciso imediatamente colocar um problema: "O que é uma obra? O que é pois essa curiosa unidade que se designa com o nome obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor?" Vemos as dificuldades surgirem. Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de "obra"? Enquanto Sade não era um autor, o que eram então esses papéis? Esses rolos de papel sobre os quais, sem parar, durante seus dias de prisão, ele desencadeava seus fantasmas. Mas suponhamos que se trate de um autor: será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra? Problema ao mesmo tempo teórico e técnico. Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse "tudo"? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Da mesma forma as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referenda, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? E isso infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra? A teoria da obra não existe, e aqueles que, ingenuamente, tentam editar obras falta uma tal teoria e seu trabalho empírico se vê muito rapidamente paralisado. E se poderia continuar: será que se pode dizer que *As mil e uma noites* constituem uma obra? E os *Stromates*, de Clement d'Alexandrie, ou as *Vidas*, de Diogene Laerce? Percebe-se que abundância de questões se coloca a propósito dessa noção de obra. De tal maneira que é insuficiente afirmar: deixemos o escritor, deixemos o autor e vamos estudar, em si mesma, a obra. A palavra "obra" e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor. (FOUCAULT, 2001, p. 271-72)

Realmente, buscar uma definição de Literatura ou de Obra nas exprobrações marxistas ou na areia movediça do pensamento pós-estruturalista parece ser uma tarefa sisífrica.

Entretanto, o problema de definição da “**coisa tradução**” e da “**coisa literatura**” não é uma “prerrogativa” apenas dessas duas áreas do fazer humano ou uma condição imposta por correntes do pensamento dissonantes entre si. O problema da conceituação atinge todas as “coisas” tidas por objetos de estudo que não sejam o ser

humano. Essa é a conclusão à qual chega Hannah Arendt quando cogita acerca daquilo que seria a “coisa política”.

A filosofia e a teologia sempre se ocupam *do*¹¹⁴ homem, e todas as suas afirmações seriam corretas se houvesse apenas um homem, ou apenas dois homens, ou apenas homens idênticos. Por isso, não encontraram nenhuma resposta filosoficamente válida para a pergunta: o que é política? Mais, ainda: para todo o pensamento científico existe apenas *o* homem – na biologia ou na psicologia, na filosofia e na teologia, da mesma forma como para a zoologia só existe o leão. (ARENDR, 2003, p. 21)

Se pensada com Arendt, a problemática parece fincar suas raízes no antropocentrismo da virada renascentista.

Independentemente de suas posições, entretanto, todos esses teóricos concordam que se pode distinguir certo grau de “literalidade” ou “**literariedade**” (a *literturnost*’ do formalismo russo) em um texto para que caiba caracterizá-lo, ainda que não cabalmente, como texto literário.

No entanto, haveria em teoria da tradução algum paliativo – quem sabe equivalente à “literalidade” ou “literariedade” – tal qual “**tradutividade**” (com a ideia de apontar a atividade do tradutor em um texto que, ao mesmo tempo, seja e contenha a atividade tradutória) ou “**translabilidade**”? (para indicar a habilidade, a capacidade que um texto tem de transportar, de transferir formas e significados de um lugar para o outro quanto a habilidade daquele que opera esse traslado). Não, ainda não existem tais termos ou conceitos. Pior: é bem possível que soem como neologismos extravagantes, e a ideia em si como estapafúrdia. E quanto à traduzibilidade e à intraduzibilidade? Ambos são vocábulos usados com relação ao original e não ao texto traduzido. Eles servem para designar as características contidas em um texto estrangeiro que permitem ou impedem o seu “transporte”, a sua “passagem” à outra língua.

É certo que a literatura é uma linguagem – assim como a fotografia, que dispõe dos elementos cor, luz, foco, ângulo, etc., cuja exploração criará os efeitos que o fotógrafo pretende provocar no espectador –, uma arte cuja essência esta nas palavras. E a tradução? É ela linguagem também ou metalinguagem? Teria um conjunto de códigos próprios ou apenas uma forma? Tem seus próprios elementos? Busca um efeito sobre seu leitor?

¹¹⁴ Grifos da autora.

Talvez, para responder a “o que é, afinal, a tradução?”, Steiner devesse aplicar um raciocínio *ex negativo* e inverter o questionamento, de forma que recomeçasse por : o que **não** é a tradução?

A tradução não pode ser definida unicamente em termos de comunicação, de transmissão de mensagens ou de *rewording* ampliado. Ela também não é uma atividade puramente literária/estética, mesmo que esteja intimamente ligada à prática literária de um dado espaço cultural. Traduzir é, obviamente, escrever e transmitir. Mas essa escritura e essa transmissão só ganham sentido a partir da visada ética que as rege. Nesse sentido, a tradução está mais próxima da ciência do que da arte – pelo menos se considerarmos a irresponsabilidade ética da arte. (BERMAN, 2002, p. 17-18)

De igual modo, a retradução não é pura e simplesmente uma escrita *ad hoc*. Ora, se ela fosse meramente isso e estivesse relacionada unicamente ao caráter de reescrita, ou seja, de algo que é escrito novamente em outra língua para ocupar um novo espaço linguístico – um lugar diferente daquele que o original ocupa –, a compreensão dela não estaria de todo equivocada, ao contrário: além de trazer à lembrança a imagem do deslocamento que originalmente carrega consigo o termo *translatio*, essa concepção seria um argumento a mais para a tese de que toda tradução é, desde o início, uma retradução. Ela também não é um dublê do texto original, pelas razões já expostas por Ortega Y Gasset, e muito menos um jogo de encenação teatral, uma farsa: um ato que visa aparentar algo para iludir. Ela existe, é um **fato** que se sucede a todo instante em diversos lugares ao mesmo tempo e, por isso, “Difere da coisa ou objeto por possuir um sentido mais dinâmico, de algo que ocorre, de uma relação entre objetos.” (JAPIASSÚ, 1996, p.100). Para convalidar e ao mesmo tempo aplicar a isso uma das principais leis da Física e, assim fazer também um chiste, poder-se-ia dizer: visto que dois corpos (ainda que sejam da mesma natureza ou desempenhem a mesma função ou ainda intencionem alcançar o mesmo objetivo) não ocupam o mesmo lugar no espaço, a partir do momento no qual eles ocuparem lugares diferentes, porém, como a água e o copo, por exemplo, estabelecerão entre si uma relação de contiguidade. Eis aí uma ilustração para a relação dinâmica entre original e tradução.

Tradução, portanto não é nem pode ser um original em outro idioma. Ela, para existir, desvincula-se do original e passa a estabelecer com ele uma **relação**. Relação essa dos mais variados graus e matizes, cuja **proximidade** dependerá do projeto de cada

tradutor. Daí decorre a máxima bermaniana de que a tradução “[...] é relação ou não é nada¹¹⁵.” (BERMAN, 2002, p. 17).

O corolário disso tudo é admitir, mesmo que a contragosto e não sem um fio de ressentimento ou uma nota amarga de desilusão, que o tradutor está mais para cientista do que para artista, que ele não é um arauto do rei – portador de uma mensagem imperativa e inadiável –, nem pura e simplesmente um literato ou um esteta como o escritor (ele sequer é escritor, senão um reescritor), não é nem pode ser um “fingidor” como o poeta o é – pelo menos para Fernando Pessoa –, ainda que além de tradutor também seja ele mesmo poeta. O tradutor é antes um crítico que um mero escriba, aliás, aprioristicamente, ele nem é tradutor: é retradutor. Mas, acima de qualquer coisa, o (re)tradutor é um leitor. E, a tradução apenas se perfaz mediante a leitura.

12. O tradutor é antes de tudo um leitor

É justamente pelo fato de se tratar aqui de um trabalho de tradução feito com base em amplas e diversas leituras, que iremos abordá-lo, dentre outras linhas teóricas adotadas, na revisão de leitura que Berthold Zilly (2011) faz sobre a teoria do *leitor implícito* concebida por Wolfgang Iser. Partindo desse conjetura, Zilly reitera a ideia de que a leitura é a condição *sine qua non* para existência da Literatura. A vida e, sobretudo, a sobrevivência das obras literárias, segundo ele, advém dos sentidos que lhes atribuem o leitor em diferentes momentos de atualização. Isso quer dizer que para um texto alcançar sua plenitude, para realizar-se, precisa de alguém que o leia. Não só os textos de cunho literário, mas todo e qualquer texto é escrito para ser lido. Essa é sua condição de ser enquanto texto, seu estatuto ontológico.

Porém, como a próprio étimo da palavra indica, o texto é um tecido urdido por palavras, que constituindo uma trama suscita sentidos (comportados nessas palavras ou a elas atribuídos) e, portanto, reclama a participação daquele(s) que lhe persiga(m) o “fio da meada”. Assim, segundo Zilly, os textos literários “quando narrativos ou dramáticos” precisam da “encenação mental do leitor, assim como as peças de teatro

¹¹⁵ Grifo do autor.

precisam da representação , os filmes da exibição e as partituras da execução, pelo menos imaginada, por parte de quem as entende e sabe evocar” (ZILLY, 2001, p.344).

Por esse motivo, a leitura não se resume à atividade mecânica de reconhecer caracteres combinados fonologicamente entre si, justapostos linearmente de modo a formarem, em seu agrupamento, palavras, frases, períodos, etc.; ela implica a interpretação de significados subjacentes ou possíveis de serem suscitados, a partir não apenas dos campos semânticos, mas também da forma do texto.

Conscientes desse imperativo, como comenta Zilly (2001), os autores:

(...) desde há muito não apenas se preocupam em discursar ou narrar, para informar, ensinar, entreter, edificar, para expressar seus afetos, atizar a curiosidade, para transmitir a sua visão do mundo, para atacar ou se defender, mas se preocupam também com que tal mensagem ou história – os ensinamentos, a trama, as cenas, os personagens – sejam percebidas numa determinada perspectiva e lidas “corretamente”. Por um lado, eles incitam a fantasia do leitor, da qual as obras, incompletas e abertas, de certo modo precisam, por outro lado procuram guiá-la. (ZILLY, 2001, p.344)

Para esse leitor – de quem se espera uma leitura proativa, ou seja, de quem se espera que, por interesse diletante ou compromisso profissional, provenha maturidade suficiente para efetuar uma leitura acurada – Wolfgang Iser cunhou o termo *leitor implícito*.

Ora se *o tradutor é antes de tudo um leitor*, posto que para realizar sua tarefa ele deva, de acordo com Berman (2009), proceder às leituras do original e às leituras e releituras da tradução que realiza, Zilly ainda enfatiza o fato de ele ser “um leitor especialmente atento, assíduo, escrupuloso, crítico e exaustivo na tarefa de (re-) constituição dos significados da obra” (Zilly, 2001, p.347), e transmuta o termo *leitor implícito* em *tradutor implícito*.

Dessa forma, o tradutor é um “leitor por excelência” (Zilly, 2001, p.347), haja vista ser ele “um *Vor-leser* em vários sentidos, ou seja, um *pré-leitor* e *pró-leitor*, aquele que lê antes dos outros e pelos outros, sendo ao mesmo tempo um *recitador*, aquele que lê a voz alta para os outros, para uma audiência, prefigurando a sua

compreensão do texto, espécie de *preletor*, que ensina como se deve ler” (ZILLY, loc.cit.). Em vista disso, pode-se inferir que, ao elaborar seus textos, os autores considerem o tradutor como o primeiro leitor em potencial de suas obras, na verdade, um leitor potencializado.

Assim, uma vez que para o leitor implícito os autores criam “(...) dispositivos e marcas que assinalam de que modo ele deve ler um texto para realizar mentalmente grande parte das potencialidades do seu sentido” (Zilly, 2001, p. 345) para o tradutor, como leitor previsto e, portanto implícito, todo texto literário também possui as indicações de como deve ser traduzido. Por conta disso, “o papel do leitor previsto dentro do texto teria como corolário o do tradutor igualmente previsto, embora menos manifesto, um feixe de orientações e recomendações de como determinada obra deve ser lida por falantes de outras línguas e como para estas deve ser trasladada.” (ZILLY, 2001, p. 355).

Portanto, se ler é um ato proativo, que exige a interação do leitor para reconstruir significados prévios ou construir novos significados com base no texto e no quadro de experiências diversas no qual ele, o leitor, encontra-se envolvido – sobretudo, como sujeito historicamente condicionado –, logo, ler e traduzir passam a ser não só ações meramente similares, mas idênticas, e traduzir passa a coincidir (ou seja, a incidir juntamente) com interpretar.

Isso quer dizer que, ao ler algo, automaticamente o sujeito leitor lhe atribui uma interpretação pessoal, com base tanto no jogo dos significados e dos significantes do texto quanto na rede de inferências que estabelece a partir de sua familiaridade, estranheza, predileção e necessidades em relação ao(s) assunto(s) contemplado(s) pelo texto, para que assim seja possível obter da leitura e na leitura aquilo pelo que procura ou aquilo de que precisa. Não se trata de uma abordagem utilitarista: todos leem textos com alguma intenção, com um fim ou um propósito estabelecido em mente.

12.1. Traduz-se com livros e não apenas com dicionários

Ora, para sustentar a ideia aqui defendida de que ler, traduzir e interpretar são ações que redundam num mesmo e único processo, o de tradução, foi necessário voltar-

se primeiro para aquele de quem esse ato deriva, isto é, para o tradutor. Por isso, pode-se dizer que toda e qualquer tentativa de se separar a tradução daquele que a realiza provar-se-ia, ao fim, contraproducente. A partir deste ponto, então, compactua-se com o pensamento de Antoine Berman de que na “*origem havia o tradutor*” (BERMAN, 2001, p. 15), posto que no âmago de qualquer questão que envolva a crítica, a teorização, a realização ou as relações estabelecidas em diversos aspectos, níveis e setores do trabalho tradutório está o tradutor.

Atente-se para o fato de Berman voltar a ressaltar a condição primeira de leitor desempenhada pelo tradutor, uma vez que para ele “Generally speaking, translating requires numerous and various readings. An ignorant translator – that is, one who does not read in this way – is a deficient translator. One translates with books.”¹¹⁶ (BERMAN, 2009, p. 52). Em nota de rodapé ele acrescenta “And not only with dictionaries.”¹¹⁷ (Loc. Cit.). O teórico francês denomina esse recurso de “*support of the act of translation*” (*escoramento da prática tradutória*), mas adverte que tal noção não coincide com a de “*supporting the translation iteself*” (*escoramento da própria tradução*).

13. A postura tradutória

Ocorre, porém, que a percepção da tradução como obra vicária não predomina apenas em meio ao senso comum, ela recebe o beneplácito de muitos tradutores e especialistas na área da tradução. Se assumida essa posição como único ponto de partida para o estudo e a discussão em torno da tradução, decorreria daí um escândalo (que deveria figurar no topo da lista dos escândalos da tradução elencados por Venuti)¹¹⁸ :

¹¹⁶ “Falando-se de forma geral, traduzir requer numerosas e variadas leituras. Um tradutor ignorante – isto é, aquele que não lê desta forma – e um tradutor deficiente. Traduz-se com livros.”

¹¹⁷ “E não somente com dicionários.”

¹¹⁸ Cf. VENUTI, Lawrence. *The scandals of translation: towards an ethics of difference*. London, New York: Routledge, 1998.

por que Cardozo colocou logo na capa e no frontispício d'*O centauro bronco* a informação: “da novela *der Schimmelreiter*” e a indicação “tradução” e não algo como “adaptação” ou “recriação da novela *der Schimmelreiter*”? Por que não fez de forma bivalente como Clarice Lispector com sua “Tradução e adaptação das *Histórias extraordinárias de Allan Poe*”? (Ao que a editora Ediouro acrescentou: “*Histórias extraordinárias de Allan Poe: texto em português de Clarice Lispector*”)¹¹⁹. Por que a editora da Universidade Federal do Paraná não optou por uma alternativa semelhante a que recorreu a Companhia das Letras quando publicou *Frankenstein* e colocou tanto na capa quanto na ficha catalográfica a seguinte ressalva: “Uma história de Mary Shelley contada por Ruy Castro”¹²⁰

Por que nada disso que parece tão óbvio aconteceu? Por duas razões que são interligadas: primeiro, porque Cardozo queria demonstrar que é necessário apreender a ler uma tradução, porque queria, assim como Berman, formar leitores de tradução: “[...] one is not born a reader of translations, but made one”¹²¹ (BERMAN, 2009, p.49), e com isso chamar a atenção para as especificidades de um texto que receba o título de tradução. Segundo, porque ele mantém uma relação específica com sua atividade como tradutor e tem um compromisso com a tarefa da tradução e a maneira pela qual entende a tradução. Isso quer dizer que ele possui uma **postura tradutória** a partir da qual se coloca tanto para traduzir como para pronunciar-se a respeito da tradução.

13. 1. O início de um debate positivo

Berman acredita que:

Every translator has a specific relationship to his own activity, a certain conception or perception of translation, of its meaning, its purpose, its forms and modes. Conception and perception are not purely personal, since the

¹¹⁹ LISPECTOR, Clarice. *Histórias extraordinárias de Allan Poe: texto em português de Clarice Lispector*. 9. ed. Rio de Janeiro:Ediouro, 1996. (Clássicos para o jovem leitor)

¹²⁰ SHELLEY, Mary. *Frankenstein: uma história de Mary Shelley contada por Ruy Castro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

¹²¹ “[...] não se é leitor de traduções de modo natural, é preciso se tornar um.”

translator is indeed marked by a whole historical, social, literary, and ideological discourse on translation (and on the writing of literature)¹²². (BERMAN, 2009, p.58)

Desse modo, ele define a postura do tradutor como:

[...] the compromise between the way in which the translator, as a subject caught by the *translation drive*, perceives the task of translation, and the way in which he has internalized the surrounding discourse on translation (the norms). (Loc. cit.).

Alguns pontos da concepção de Berman a respeito da postura tradutória devem ser destacados. Em primeiro lugar, ele define a postura tradutória como um “compromisso” fundado em um estado psíquico de predisposição ao ato tradutório (por ele chamada de “pulsão tradutória”) e, ao mesmo tempo, na apreensão dos aspectos deontológicos atinentes a essa atividade.

Partindo dessa formulação, encontra-se, a princípio, em *O Centauro Bronco* um tradutor que discorre a respeito de seu trabalho por meio de um paratexto – na forma de posfácio – usado para o escoramento de sua retradução. Esse (re)tradutor percebe a tradução enquanto relação:

Traduzir é um movimento fundado na relação: é pôr em relação; é construir uma relação; é relacionar. Portanto, é também – e necessariamente - um modo de equacionar uma determinada relação. E se diferenças e semelhanças manifestam-se apenas *na relação*, a tradução surge então como ocasião e modo de equacioná-las. (CARODOZO, 2006b, p. 155).

Contudo, como lembra Berman, “But there are as many translating positions as there are translators.”¹²³ (BERMAN, 2009, p.59). Por isso, o modo pelo qual Cardozo

¹²² “O compromisso entre a maneira pela qual o tradutor, enquanto sujeito tomado pela pulsão de traduzir, percebe a tarefa da tradução, e a maneira com a qual internalizou o discurso corrente sobre tradução (as normas).”

¹²³ “Mas, ha tantas posturas tradutórias quanto tradutores.”

percebe a tarefa de (re)traduzir pode destoar do modo pelo qual alguns outros concebem o mesmo ato. Esse é o caso de Paulo Henriques Britto.

Dentre todos os textos de recepção, a nota crítica de Britto se destaca não somente em razão de ter sido a única negativa, mas de ter ela encetado um “debate de cavaleiros” entre ele e Cardozo. O primeiro ponto desse debate diz respeito à questão levantada por Britto: não seria mais adequado abordar *O centauro bronco* como sendo uma adaptação?

Embora, Cardozo esperasse que:

[...] a *Assombrosa* e o *Centauro*, em seu percurso de recepção, fossem capazes de instaurar um pequeno espaço de discussão crítica e teórica que pudesse se projetar para além da disputa pelo estatuto de adaptação ou tradução. Não se trata de desqualificar, aqui, os sentidos dessa discussão absolutamente legítima; trata-se, tão somente, de chamar a atenção para todo um horizonte crítico e teórico que transcende essa discussão, contanto que nos permitamos ler essas traduções para além dessas circunscrições tradicionais. (Op. cit., p.III)

À revelia de sua expectativa, entretanto, seu trabalho não é imune a esse tipo de “leitura circunscrita” mediante a qual Britto concebe a diferenciação entre as duas retraduições, já que para ele:

[...] uma delas é uma tradução convencional, equilibrada entre os dois extremos da estrangeirização e da domesticação, e a outra uma escrita radicalmente domesticadora, em que a história original, ambientada numa região alagadiça da Alemanha, é recontada no sertão brasileiro, em que a luta contra o mar do original é recriada como uma luta contra a seca. Ainda que Cardozo insista em que leiamos os dois textos como traduções, para a maioria esmagadora dos leitores (este incluído) o que temos na verdade é, de um lado, uma excelente tradução, e de outro, uma brilhante obra original, uma adaptação criativa. (BRITTO, 2012, p. 63)

Essas visões distintas da mesma tarefa dizem respeito às posturas tradutórias que não coincidem. Esses dois modos diversos de encarar o mesmo compromisso recolocaram em cena um debate positivo sobre os limites entre tradução e adaptação.

13.2. *O centauro bronco: um caso de adaptação criativa?*

A discussão em torno dos limites entre tradução e adaptação tem tomado tamanha proporção que, a partir da segunda metade do século XX, passou a constituir uma área específica do conhecimento, denominada – com base em sua progênie nos Estudos da Tradução – de “Estudos da Adaptação”.

Assim, pela denominação adotada, é possível inferir o local onde esses estudos foram primeiramente elaborados e onde, até hoje, desenvolvem-se maciçamente; desde que se saiba ter sido frequentemente adotado mundo afora o termo “Estudos da Tradução” devido à publicação – e celebração – do livro *Translation Studies*, da professora egípcia radicada na Inglaterra, Mona Baker.

Entretanto, a terminologia “estudos da tradução” foi criada por James Holmes, dado que, como salienta Ren Shuping:

In his “The Name and Nature of Translation Studies”, Holmes made comparison among “translation studies”, “science translation” and “translation theories”, suggesting that translation studies seem to be the most appropriate.¹²⁴ (SHUPING, 2013, p. 55)

Portanto, os Estudos da Adaptação, como disciplina acadêmica e área de concentração temática, foram engendrados – à vista de seus afins, os Estudos da Tradução, dos quais toma emprestado seu *Vorname*¹²⁵ –, no universo anglófono.

Já, no que diz respeito às especificidades desse campo de estudo, John Milton observa o seguinte:

Unlike Translation Studies, which usually deals with interlingual translation, individual studies in Adaptation Studies usually deal with inter-semiotic and

¹²⁴ Em seu "*O nome e a natureza de Estudos de Tradução*", Holmes fez a comparação entre os "estudos da tradução", "tradução científica" e "teorias de tradução", sugerindo que estudos da tradução parece ser o mais adequado.”

¹²⁵ Em alemão, “o primeiro nome”, em relação à constituição das onomásticas nesse idioma.

intralingual versions, and only occasionally look into interlingual questions.
¹²⁶(MILTON, 2009, p. 54)

A razão disso, segundo ele,

[...] may be because most contemporary studies in Adaptation Studies, certainly in the UK, originate from the monolingual departments of Theatre Studies, Film and Media Studies, Dance Studies, Music Studies, Cultural Studies, and English Literature.¹²⁷ (op. cit.)

Atestada, desse modo, a diferença entre os Estudos da Adaptação e os Estudos da Tradução, Milton, que embasa sua discussão sobretudo no livro *Adaptation and Appropriation*, de Julie Sanders, chega a constatar que a tradução – quando concebida em seu sentido restrito de transferência entre línguas distintas – é considerada pela corrente crítica ocupada da temática, em alguns casos, como uma aporia:

Nowhere in *Adaptation and Appropriation* does Julie Sanders mention the importance of translation in Adaptation Studies. Indeed, in Duska Radosavljevic's "Translating the City: A community Theatre Version of Wim Wender's *Wings of Desire* in Newcastle-upon-Tyne", we can see **translation as something of an aporia**¹²⁸ as the importance of language transfer is glossed over.¹²⁹ (Op. cit., p. 55)

¹²⁶ “Ao contrário dos Estudos de Tradução, que normalmente lida com a tradução interlinguística, os estudos individuais nos Estudos da adaptação, geralmente lidam com versões intersemióticas e intralinguísticas e, apenas ocasionalmente, examina questões interlinguais.”

¹²⁷ “[...] Pode ser porque a maioria dos estudos contemporâneos em Estudos de adaptação, sobretudo no Reino Unido, são oriundos dos departamentos monolíngues de Estudos de Teatro, Estudos de Cinema e de Mídia, Estudos da Dança, Estudos da Música, Estudos Culturais e Literatura Inglesa.”

¹²⁸ Grifo do autor da dissertação.

¹²⁹ “Em nenhum lugar de Adaptação e Apropriação, Julie Sanders menciona a importância da tradução nos Estudos da Adaptação. Na verdade, no Radosavljevic de Duska "Traduzindo uma versão teatral comunitária de Asas do Desejo, de Wim Wender em Newcastle-upon-Tyne", podemos ver a tradução como uma espécie de aporia, pois a importância da transferência da língua é maquiada.”

Mas, ainda que alguns teóricos, como Sanders e Radosavljevic, reclamem a total independência para seu campo de estudo – tal qual Antoine Berman semelhantemente faz em relação à *tradutologia* – outros afirmam não ser possível estabelecer uma fronteira nítida entre adaptação e tradução quando aquilo ao que se refere são transposições feitas dentro de um mesmo gênero (ou suporte, para ser mais específico), principalmente quando se trata de textos literários¹³⁰. Nesse domínio, os limiares de um ou outro ato – o de traduzir ou adaptar –, de uma ou outra ciência (como alguns preferem referir-se à tradução e à adaptação) são fugidios e, por conseguinte, qualquer delimitação esvanece-se.

De imediato, contudo, as concepções sobre adaptação que geralmente chegam até nós ou declaram-na como o processo e, ao mesmo tempo, o produto da “remediação”¹³¹ (HUTCHEON, 2006), ou relacionam-na com as ideias de tradução intersemiótica (JAKOBSON, 1959), tradução oblíqua (VINAY & DARBELNET, 1958), aproximação, “texto em segundo grau” (GENETTE, 1982, p.5 apud HUTCHEON, 2013, p.27) nativização, antropofagia (CAMPOS, 1981)¹³², simplificação, descondensação,

¹³⁰ Tal recorte faz-se necessário, uma vez que, para a grande parte dos estudiosos do tema, o processo de adaptação dá-se, sobretudo, entre mídias diferentes. Tal qual aponta Amorim: “[...] seria como uma ‘transmutação’, ou tradução intersemiótica, que a adaptação seria mais conhecida, ou seja, como a transformação de um formato ou gênero em outro, como é o caso da adaptação de romances para a televisão, o cinema ou o teatro”. (AMORIM, 2005, p. 78).

¹³¹ Curioso perceber que a definição dada para o termo “*remediation*” (de onde deriva “*remediated*” empregado por Linda Hutcheon em seu prefácio) no *Concise Oxford English Dictionary* é a seguinte: “1 *The action of remedying something, in particular environmental damage. 2 the giving of remedial teaching or therapy*”. (STEVENSON, Angus; WAITE, Maurice. (ed.). 12 th. ed. Oxford: Oxford University Press, 2011). Daí deduz-se que, Hutcheon vale-se do prefixo latino “re”, que pode indicar repetição, reforço e retrocesso junto a “mediate” (mediar) para apontar o trânsito ou a migração de obras veiculadas em uma determinada mídia para outra (como esclarece o tradutor em nota de rodapé na página 16 do livro traduzido). Contudo, quando traduzido como “remediar”, como foi na tradução de André Cechinel, o termo pode gerar uma ambiguidade em português. Isso devido à proximidade fonética e gráfica de “*remediação*” com o vocábulo “*remediação*”, parecendo, assim, ser este uma corruptela (em linguagem coloquial) daquele. Nessa dimensão, homófona, homógrafa do registro linguístico, o vocábulo poderia soar como uma espécie de trocadilho, indicando a posição (informal) de “remediadora” (tanto no sentido de “atenuar” e “amenizar” quanto no de “fazer correções” ou “fazer reparos”) que a adaptação ocupa em algumas abordagens.

¹³² Alice Leal, em seu artigo *Anthropophagy and Translation*, problematiza os conceitos de “antropofagia” e “canibalismo”, colocando em evidência tanto a dicotomia entre a noção europeia e a concepção com a qual os artistas brasileiros do Modernismo imbuíram esses termos quanto a efetiva relação desse mote com o campo dos Estudos da Tradução no Brasil.

exiguidade derivada, “breviloquência” e, possivelmente, por muitas outras alcunhas forjadas por aí afora.

A explicação dada por Hutcheon para esse fenômeno diz respeito àquilo que ela chama de *familiaridade e desprezo*¹³³ em relação à adaptação. Subsequentemente, ela lista ainda outros epítetos com os quais as adaptações cinematográficas são, às vezes, classificadas.

As adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos mais próximos de você. Os diversos filmes que abordam o próprio processo de adaptação, tais como *Adaptação* [*Adaptation*], de Spike Jonze, ou *Perdido em La Mancha* [*Lost in La Mancha*], de Terry Gilliam (ambos de 2002), sugerem certo nível de autoconsciência – e talvez de aceitação – da ubiquidade do fenômeno. As séries televisivas também têm explorado o ato de adaptar, como o documentário da BRAVO, composto de onze partes, intitulado *Da Página à Tela* [*Page to Screen*]. No entanto é evidente que as adaptações são velhas companheiras: Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto. Ésquilo, Racine, Goethe e da Ponte também recontaram conhecidas em novas formas. As adaptações são tão fundamentais à cultura ocidental que parecem confirmar o *insight* de Walter Benjamin (1992, p.90), segundo o qual “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias”. [...] Contudo, tanto a crítica acadêmica quanto a resenha jornalística frequentemente veem as adaptações populares contemporâneas como secundárias, derivativas, “tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores”, conforme observado por Naremore (2002b, p.6). É isso que o romancista-adaptador de Louis Begley expressa na epígrafe; costuma-se utilizar, porém, palavras ainda mais fortes e certamente moralistas para atacar as adaptações cinematográficas de textos literários: “suavização”, “inferência”, “violação”, listadas em McFarlane (1996, p.12), “traição”, “deformação”, “perversão”, “infidelidade” e “profanação”, encontradas por Stam (2000, p. 54). A travessia do literário para o cinematográfico ou televisivo já foi inclusive chamada de passagem para “uma forma de cognição deliberadamente inferior” (NEWMAN, 1985, p.129). (HUTCHEON, 2013, p.22-23)

Portanto, colocada a partir desse *background*, a avaliação que Britto faz da tradução *O centauro bronco*, ao enquadrá-la como adaptação – ainda que mitigada pelo emprego dos adereços “brilhante” e “criativa” – revela-se negativa. O conceito de

¹³³ “Familiaridade e Desprezo” é, aliás, o primeiro subtítulo do capítulo 1, “Começando a teorizar a adaptação: o que? Quem? Por quê? Como? Onde? Quando?”

adaptação, como se pôde perceber, carrega em si um estigma semântico que, por vezes, assume um tom depreciativo.

Mas, mesmo que, de fato, Cardozo pudesse ter esse seu trabalho classificado como adaptação e, por isso, figurar como um adaptador, ainda assim, não estaria ele (com seu quinhão) prestando serviço à tradição cultural do Ocidente, visto que, por meio de seu gesto, ele torna-se mais um dos adaptadores responsáveis por dar sequência ao longo e ancestral movimento de recontar histórias? E, no fim,

Todos esses adaptadores contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação. A valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes de depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar – ou mais precisamente, de partilhar – diversas histórias. (HUTCHEON, Op. cit., p.23-24)

Se lida a partir dessa outra chave, a retradução de Cardozo aproxima-se em muito do tom e da proposta do original: reabilitar a tradição oral na literatura por meio dos indícios típicos que a oralidade deixa em um texto escrito, isto é, por meio das marcas de oralidade.

Não obstante, Linda Hutcheon, a fim de discutir o papel e o lugar da adaptação no cenário contemporâneo, avança uma nova perspectiva: não pensar mais a adaptação apenas segundo os contextos de criação, por um lado, ou recepção, por outro; mas, também – e principalmente –, a partir de “[...] como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias” (HUTCHEON, 2013, p. 47). Sendo, dessa forma, esses os três modos imersivos¹³⁴ de engajamento apresentados pela teórica e

¹³⁴ “Pode-se dizer que todos os três modos são ‘imersivos’, embora em graus e maneiras diferentes: por exemplo, o modo de contar (um romance) nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação; o modo de mostrar (peças e filmes) nos faz imergir através da percepção auditiva e visual – a última

crítica canadense como alternativa ao “[...] foco tradicional dos estudos de adaptação, centrados na especificidade midiática e nos estudos de casos comparativos [...]” (loc. cit.).

Consequentemente, o esforço de reformulação metodológica de Hutcheon é feito no sentido de emancipar a adaptação da tradução, para que se possa “Trabalhar com adaptações como *adaptações*”¹³⁵ (op. cit., 27), e, em relação a isso, não fica de fora da já citada celeuma da qual tomaram parte Sanders e Radosavljevic.

Assim, para Hutcheon,

Uma definição dupla da adaptação como um produto (transcodificação extensiva e particular) e como um processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica) é uma maneira de abordar as várias dimensões do fenômeno mais amplo da adaptação. (Op. cit., p. 47)

A mudança de perspectiva dá-se, portanto, por meio da análise processual de um *faire entrer*.

Quanto a isso, à elaboração de uma visada diferenciativa, que desenhe os contornos e limites de cada atividade, da tradução e da adaptação, Britto mostra-se igualmente favorável, uma vez que, para ele:

Traduzir, pois não é uma ciência exata, mas uma atividade pragmática. Original e tradução, tradução e adaptação – não podemos abrir mão de tais distinções, ainda que tenhamos consciência das zonas cinzentas que há entre uma e outra categoria. (BRITTO, 2012, p. 56)

relacionada à perspectiva na pintura renascentista e ao *trompe l'oeil* barroco (RYAN, 2001, p. 3); o modo participativo (*videogames*) nos faz imergir física e cinestésicamente. Mas se todos são, de certo modo, ‘imersivos’, somente o último é geralmente chamado ‘interativo’.” (HUTCHEON, 2013, p.47-48)

¹³⁵ Grifo da autora.

Tanto é assim que, em seu livro, ele usa o próprio empreendimento de Cardozo como exemplar do divisor de águas: “O experimento de Cardozo, a meu ver, mostra claramente a diferença entre uma tradução e uma adaptação” (BRITTO, 2012, p.63). Logo, as implicações desse ponto de vista¹³⁶ ficam ainda mais claras quando Britto refere-se à *Assombrosa história do homem do cavalo branco* como uma “tradução equilibrada entre os dois extremos da estrangeirização e da domesticação”, e ao *Centauro bronco* “como uma escrita radicalmente domesticadora”, (Loc. cit., 2012, p. 63).

Na verdade, porém, o que Britto faz é declarar seu juízo avaliativo, e ao declará-lo, ele é expõe “[...] um determinado modo de aceitabilidade daquilo que é apropriado” (AMORIM, Op. Cit., p.106), ou seja, daquilo que se espera ser uma forma apropriada de se apropriar¹³⁷ **do**, e **ao** estrangeiro.

Portanto, para Britto, uma tradução tal qual *O centauro bronco* poderia integrar o conjunto de tudo aquilo que se entende por adaptação, uma vez que adaptar, segundo ele, é “[...] fazer tantas mudanças que o texto será uma outra obra, uma adaptação” (BRITTO, 2012, p. 62), é produzir “[...] uma reescrita radicalmente domesticadora[...]” (op. cit., p. 63) e é, também, simplificar; por meio da supressão de qualquer dificuldade intrínseca à obra ou mediante a condensação daquilo que, num primeiro momento, era mais profundo. Ele ilustra essa dimensão da “perda” com as citação da citação que fez Meschonnic ao tradutor francês Marc Chapiro.

O poeta, tradutor e teórico francês Henri Meschonnic (em sua obra *Poétique du traduire*, p.147) cita os comentários de Marc Chapiro, o tradutor francês dos *Irmãos Karamazov*: para Chapiro, o texto de Dostoievski é de tal modo “pesado”que ,ao tentar apresentar uma versão francesa “correta e legível” do

¹³⁶ “The word ‘theory’ probably comes from the Greek *theā*, view + *-horan*, to see – to theorize is to look at a view (the word *theater* has the same origins).” (PYM, 2010, p. 1)

¹³⁷ Quando utilizado em sua forma pronominal transitiva direta, o verbo *apropriar* é seguido da preposição *de* e expressa a ação de “tomar para si”, de “apoderar-se”. Já, quando empregado pronominalmente como transitivo direto e indireto, esse verbo passa a se referir aos atos de “tornar (- se) próprio ou adequado” e “adaptar (-se)”, sendo posposto a ele, nesse caso, a preposição *a*. Nesse caso, crê-se que seja mediante ambas as possibilidades de significação desse verbo que Amorim tenha usado os termos “apropriação” e “apropriado”. Sendo ainda interessante notar que, a própria “forma” de apropriar-se é “apropriada”.

romance, ele tenta evitar incorrer numa simplificação excessiva. Em outras palavras, Chapiro crer que simplificar faz parte do trabalho de “limpeza” do texto “pesado” de Dostoiévski; deve-se apenas evitar os excessos de simplificação. (BRITTO, 2012, p.65)

O termo “limpeza” remete à ideia de uma assepsia textual, algo como o expurgo do que se julga desnecessário. Por outro lado, a noção de “pesado” comporta sua contraparte que é a de “leveza”, o que faz lembrar o dilema apresentado por Milan Kundera no livro *A insustentável leveza do ser* (1985), dilema cujo debate deriva, na verdade, de uma questão posta pela filosofia ocidental.

Por outro lado, entretanto, Britto compreende que traduzir é “[...] adotar posições intermediárias” (BRITTO, 2012, p. 62) entre os extremos da domesticação e da estrangeirização, é seguir uma “[...] tendência centrípeta, um movimento de aproximação de um original definido [...]” (op. cit., p. 63), é, em suma, reproduzir o máximo possível a impressão de leitura do original em seu contexto originário, trazendo à tona toda vasta rede de relações que ela estabelece com determinada língua, com determinada cultura, numa determinada época, ou em seu curso diacrônico, ao mesmo tempo que encurte, tanto quanto isso seja exequível, “o número de intermediários” (op. cit., p. 66) entre o leitor e o autor.

Certamente, esse “nem tanto ao céu, nem tanto à terra” – que, segundo Britto, foi adotado por Cardozo como procedimento tradutório em relação ao que chamar-se-á de “primeiro volume” de seu empreendimento – patenteia sua postura tradutória e se introduz em sua linha argumentativa mediante a crítica feita às duas estratégias de tradução propostas por Friedrich Schleiermacher ainda no século XIX.

Quando leio Schleiermacher, a parte de sua argumentação que me parece mais frágil é a ideia de que as duas estratégias formam uma oposição do tipo tudo ou nada (como o leitor já percebeu, tendo a encarar com desconfiança essa espécie de colocação sempre que me deparo com ela). (Op. cit., p.61-62)

O motivo apontado por Britto para Schleiermacher ter instituído a “famigerada” dicotomia – “ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele, ou deixa o leitor

em paz e leva o autor até ele” (SCHEIERMACHER, 2001, p.43) – seria de natureza arbitrária, pois na sequência ele acrescenta:

Parece claro que foi por estar o autor interessado em promover a estratégia estrangeirizadora e atacar a tendência domesticadora que ele tanto insistiu na distinção radical entre as duas. O que minha experiência me ensinou, porém, é que essas duas estratégias, na verdade, representam mais um par de ideais absolutos inatingíveis; na prática o que sempre fazemos é exatamente aquilo que Schleiermacher diz ser impossível fazer: adotar posições intermediárias entre os dois extremos. (BRITTO, 2012, p. 62)

Já, a inclinação do filósofo e teólogo germânico pela estratégia estrangeirizadora denotaria, ainda conforme Britto, tanto uma resposta à tradição francesa, na época, de produzir traduções domesticadoras, conhecidas como *Belle Infidèles*, quanto uma tentativa de dirimir o barbarismo e o estado de inófia lexical da sua língua vernácula.

Ao deixar clara sua preferência pela segunda estratégia, a estrangeirizante, Schleiermacher estava nitidamente reagindo contra a tendência dominante da época – imposta sobretudo pelos franceses, que tinham, imensa influência sobre toda a Europa, inclusive sobre os povos de fala alemã – de fazer traduções tão domesticadoras quem, pelos padrões atuais, muitas vezes seriam consideradas adaptações e não traduções. Schleiermacher tinha também outro objetivo, que era enriquecer o alemão, língua que lhe parecia pouco civilizada em comparação com o francês e o grego clássico; ele imaginava que um aumento no número de traduções estrangeirizantes traria para o alemão conceitos e recursos novos, não apenas do grego e do francês, mas também do inglês, do italiano e de outros idiomas. (BRITTO, 2012, P. 61)

Note-se que, a essa altura, novamente, a questão da intraduzibilidade avulta nas definições de Britto. Comente-se, de passagem, apenas o problema relacionado a traduzir uma obra de determinada época (ainda que essa época seja contemporânea ao tradutor e aos leitores da tradução) tendo em vista a exigência de mantê-la “aferrada” a seu contexto original. Sobre esse ponto específico, José Paulo Paes glosa a tradução de obras contemporâneas, tomando por estudo de caso o descompasso entre o romance inglês do século XVIII e a ficção portuguesa do mesmo período, assim como o atraso da poesia lusitana em relação à francesa.

Na questão da comparatividade de textos contemporâneos de diferentes línguas, há um outro ponto a ser considerado numa estratégia de tradução, qual seja o desigual ritmo de desenvolvimento das diversas literaturas nacionais. O romance inglês do século XVIII, pelo vigor de seu realismo, pela agilidade de sua linguagem narrativa e pelo amplo público leitor que conseguiu aliciar para as suas produções, estava indubitavelmente na vanguarda da literatura européia. Perto dele, a apoucada ficção da mesma época, mofina e retardatária, fazia triste figura, já que a prosa de ficção propriamente dita, como estilização literária do *sermo vulgaris*, só iria começar a surgir em língua portuguesa no século seguinte. Portanto, apesar de publicado quase à mesma altura de *As Aventuras de Diófanos* e do *Peregrino da América*, o *Tristram Shandy* tinha no mínimo dois séculos de avanço sobre eles, para nos limitarmos ao ritmo de desenvolvimento histórico da prosa de ficção, sem cogitar, por absurdos, de quaisquer juízos de valor. Aliás, no que respeita à precariedade das estratégias de tradução, é ilustrativo o caso da bela versão da “*Ballade des dames du temps jadis*” feita por Guilherme de Almeida num português coetâneo do francês de Villon: o leitor mais sensível não pode fugir à impressão de este ser mais “moderno” do que aquele, numa prova do atraso histórico do português literário em relação ao francês. (PAES, 1990, p. 96-97)

Isso tudo fica ainda mais latente quando se tem em conta o fato de Laurence Sterne ser considerado um precursor do pós-modernismo, e François Villon a primeira referência e, portanto, o arquétipo do *poète maudit*.

Como corolário do exemplo exposto por Paes, a afirmação de Britto – de que numa tradução “[...] a ideia é chegar o mais próximo possível da experiência original que tem da obra um conterrâneo do autor” (BRITTO, 2012, p. 66) – acaba levando a uma conclusão absolutamente reversa: aquilo que o tradutor tem de fazer para alcançar esse objetivo, o da máxima aproximação à experiência do leitor nativo do original, na realidade, é adaptar. Sendo que, nesse sentido, adaptar é tornar apropriado¹³⁸

¹³⁸ A fim de recortar seu objeto de estudo, Hutcheon restringe (como ela mesma admite) o conceito de adaptação ao que ela denomina “processo e produto: “A declaração geral de que a adaptação como conceito pode expandir ou contrair” possui alguma validade aparente. [...] Contudo, de um ponto de vista pragmático, uma definição tão vasta quanto essa certamente tornaria a adaptação um objeto difícil de ser teorizado. A minha definição dupla de adaptação como processo e produto, por ser restrita, aproxima-se mais do uso comum da palavra e é abrangente o suficiente para permitir que eu aborde não somente filmes e peças de teatro, mas também arranjos musicais e *covers* de canções, revisitações de obras passadas no campo das artes visuais e histórias recontadas em versões de quadrinhos, poemas musicalizados e refilmagens, além de jogos de *videogame* e arte interativa”.(HUTCHEON, 2013, p. 31).

(conhecido, familiar como preconizou Franz Rosenzweig) ao leitor o texto e o(s)¹³⁹ contexto(s) do original, para que ele, o leitor, consiga “acomodar-se”, “ajustar-se”¹⁴⁰ a um *Outro*¹⁴¹.

Essa problemática da tradução já foi explorada por Georges Mounin ao assinalar e, em seguida, refutar aquilo que chamou de “última objeção” à possibilidade de traduzir.

[...] resta ainda uma última objeção que contesta radicalmente qualquer possibilidade de tradução: pois põe em causa a própria unidade de espírito do bilíngüe que dispõe de duas línguas e exprime, ou pode exprimir alternativamente as mesmas coisas, nessas duas línguas. Essa objeção foi muito bem formulada por I. A. Richards que, ao contrário da corrente solipsista francesa, conhece muito bem os trabalhos da etnologia americana – sendo além do mais lógico, lingüista e sinólogo. Pergunta ele: “Será que podemos manter em nosso espírito dois sistemas de pensamento, correspondendo a duas línguas que exprimem duas visões do mundo tão discrepantes quanto a chinesa e a inglesa, sem que se manifeste uma contaminação recíproca entre as duas, contaminação essa que, por conseguinte, se interpõe [*mediate*], de certa forma, entre esses dois sistemas de pensamento? Será que uma mediação dessa ordem não requer um terceiro sistema de pensamento, suficientemente geral e compreensivo para incluir os dois primeiros? Até aí, Richards parece estar formulando a teoria lógica e psicológica da possibilidade de traduzir; acrescenta, porém: “E como faremos para evitar que esse terceiro sistema represente apenas nossa maneira de traduzir nosso pensamento, nosso sistema familiar de pensamento, bem estabelecido, embora revestido de uma terminologia inteiramente nova, ou de um outro tipo qualquer de disfarce? **Julgando traduzir, estaríamos apenas adaptando**¹⁴²: a mais fiel das traduções se assemelharia sempre às tragédias de Corneille ou de Racine, nas quais os gregos e os romanos nunca são gregos nem romanos mas sim contemporâneos de Corneille e Racine fantasiados de gregos e de romanos. A mais fiel das traduções seria sempre como as traduções de Homero que, durante séculos, afrancesavam e modernizavam tudo aquilo que, em Homero, lhes permanecia inacessível ou

¹³⁹ O plural implícito aqui indica a relação no tempo e no espaço que uma obra estabelece com os leitores falantes da língua na qual ela é primeiramente concebida.

¹⁴⁰ Esses vocábulos são, na maioria dos dicionários de língua portuguesa, correlatos a “adaptar”.

¹⁴¹ A questão do *Outro* e os problemas que envolvem o conceito de “apropriação” – ou seja, o aspecto ético da tradução – parecem caros a Cardozo, uma vez que ele já produziu uma considerável bibliografia a respeito. Esse é o caso, por exemplo, dos artigos: *Na calada do outro: silêncio, mistério e o outro em tradução*; *Tradução, apropriação e o desafio ético da relação*; *Escuta e responsabilidade na relação com o outro em tradução*; *Ilóquio ou por uma mecânica ética da tradução*; *Tradução, relação e a questão do Outro: considerações acerca de um projeto de tradução da trilogia sul-americana Amazonas, de Alfred Döblin*.

¹⁴² Grifo do autor desta dissertação.

estranho, agarrando-se para assim proceder ao único elemento comum das situações descritas (reinar, comer ou beber, estar apaixonado ou enciumado, encolerizar-se, etc.). O mais grave porém, na hipótese de Richards, é que os tradutores sempre faziam e, *sem o saber*¹⁴³, o que os adaptadores de Homero faziam conscientemente, pelo menos no século XVIII, visto terem explicitamente formulado a teoria de sua prática. (MOUNIN, 1975, p. 174-15)

13.3. Postura tradutória quanto a traduções “diretas” e “indiretas”

Mas, na continuação de sua linha argumentativa, Britto cita como exemplo o caso das traduções indiretas:

Hoje em dia, quando se trata de uma obra escrita num idioma exótico – por exemplo, o albanês –, a expressão “traduzida diretamente do albanês”, estampada na folha de rosto do livro, confere valor à tradução: o leitor se sente mais próximo do autor do original quando e menor o número de intermediários entre eles. (loc. cit.)

Contudo, Cardozo trata o tema tendo em vista um panorama mais amplo e, por isso mesmo, mais intrincado:

Hoje, se a *tradução direta* se ensaia como tendência e a *tradução indireta* se levanta como questão, é porque a tradução ocupa um lugar social, acadêmico e institucional em que se pode atestar sua relevância. No entanto, ao enfrentarmos criticamente essa questão, é preciso ter em conta que nem todo tradutor que realiza uma tradução dita indireta ‘lava as mãos’ diante de toda a cena de recepção da obra original. É preciso lembrar que muitas dessas traduções são fruto do trabalho de tradutores que, como poetas ou especialistas na obra em questão, ‘lançaram mão’ tanto de sua criatividade de artistas quanto de um considerável aparato crítico, que inclui traduções para outras línguas e uma longa tradição de crítica e comentário. [...] É preciso ter em conta, enfim, que traduções realizadas por via indireta ou por tradutores com domínio mais restrito do idioma da obra original, não são necessariamente piores do que traduções realizadas por via direta. E isso é especialmente válido se levarmos em consideração uma atribuição de valor que leve em conta o impacto da recepção.”(CARDOZO, 2011, p. 438)

¹⁴³ Grifo do autor.

É curioso, a esse respeito contrapor diretamente a opinião, a postura, dos dois tradutores a respeito do mesmo tema mediante o caso das traduções de Kafka.

A fim de elucidar o que o teórico da tradução tcheco Jiří Levý entende por “tradução ilusionista”, à vista dele a tradução tida por “normal”, Britto reporta-se aos serviços prestados por Modesto Carone em favor da divulgação de Franz Kafka no Brasil: um escritor tcheco, de origem judaica, que fazia literatura em língua alemã.

Eis um exemplo: não sei alemão, e sou um leitor apaixonado de Kafka. Assim, quando leio uma tradução de Kafka em português, quero vivenciar algo semelhante à experiência que tem um leitor de fala alemã quando lê Kafka no original. Anima-me saber que Modesto Carone, o tradutor brasileiro de Kafka, conhece bem o alemão e é um estudioso das obras desse autor; que ele tem consciência de que Kafka escreve seus textos excepcionalmente poéticos num alemão frio e burocrático, e que ele tenta produzir esse efeito no português brasileiro. Se eu soubesse que Carone está interessado em afirmar sua autoria das traduções que publica, e por isso utiliza um português claramente diferente do alemão de Kafka, inserindo nelas coloquialismos brasileiros e referências ao Brasil de agora; ou se eu fosse informado de que Carone discorda veementemente de qualquer tentativa de fazer uma leitura religiosa de Kafka, e por isso elimina ou altera propositalmente toda e qualquer passagem do autor que possa alimentar uma tal leitura – eu simplesmente recorrería a outras traduções de Kafka que não as suas. E nisso eu estaria agindo como agiria qualquer leitor no meu lugar. (BRITTO, 2012, p.27)

A visão de Britto é interessante e dela é preciso destacar alguns pontos que, porventura, possam passar por alto.

Em primeiro lugar, há de se ter em mente as diferenças no estilo de narrar entre o texto original e o texto traduzido. Quando Britto afirma que Carone conhece bem o escritor Kafka e o idioma no qual verteu suas obras, o alemão, e que por saber que: “[...] Kafka escreve seus textos excepcionalmente poéticos num alemão frio e burocrático [...] e que ele (Modesto Carone) tenta produzir esse efeito no português brasileiro” ficam evidentes duas coisas:

1. que Britto refere-se ao estilo de narrar de Carone em suas traduções e não ao de Kafka, visto que, como ele mesmo assume, não sabe alemão e apenas conhece Kafka via tradução.

2. Que depositou sua “fé pública” de modo irrestrito em Carone não por ter plena consciência das dimensões dos textos originais, mas em razão do prestígio que Carone angariou para si junto aos círculos acadêmicos, em vista de suas traduções coadunarem-se com as interpretações imperantes dos estudiosos no circuito universitário.

13.4. Implicações dessas posturas: um novo e um velho olhar sobre criação literária e tradução

Deter-se sobre essa questão não é importante apenas para a teoria e crítica literária: ela lança um novo olhar até mesmo para o processo de criação literária. Imagine-se o seguinte: é absolutamente natural para os jovens e bons escritores “imitar”, de modo consciente ou inconsciente, seus mestres. Esse processo de decalque tende a evoluir para um estágio de emulação, no qual o “discípulo” intenciona superar seu “mestre”. Agora, suponha-se que os escritores costumem ler muitas obras traduzidas e não apenas livros escritos em seu idioma (o que constitui a realidade), embora alguns não só leiam na versão original, mas sejam eles mesmos muitas vezes também tradutores. Mesmo assim, continuam a ler obras traduzidas, pois, no geral, seu interesse por temas diversos faz que seu repertório de leituras seja vasto e, em decorrência disso, que ele abranja escritos oriundos das mais variadas línguas. Dominar todas essas línguas a ponto de ser um leitor poliglota foi, é e continuará a ser o caso de raras exceções. E, o poliglotismo absoluto constitui uma meta humanamente inexecutável.

O novo olhar que se lança sobre a criação literária e a tradução detecta agora o alargamento de um círculo concêntrico: as grandes obras (e, na verdade, não só elas) dão origem a suas traduções, que, por sua vez, direta ou indiretamente, dão origem a outras grandes (ou “pequenas”) obras. Um desdobramento do conceito benjaminiano de sobrevida da obra de arte literária, esse sistema de “retroalimentação”, que consiste em círculo hermenêutico, nunca é posto em discussão.

Por isso, apesar da posição de Britto, “Sustento que tradução e criação literária *não*¹⁴⁴ são a mesma coisa [...]” (BRITTO, 2012, p.27-28), há de se convir que a tradução esteja de tal modo atrelada à criação literária que, por vezes, com ela se confunda. O escritor sob influência tentará sempre “traduzir” (reescrever) para os seus próprios termos, expressões, tempo e visão de mundo aquilo que depreendeu do estilo de seu(s) autor(es) fonte(s) de inspiração.

Por último, quando diz que diante de um Carone que se negasse a fazer uma leitura “religiosa” das obras de Franz Kafka, procuraria por outros tradutores que correspondessem à sua expectativa e, que ao fazer isso, nada mais faria do que agir conforme “qualquer outro leitor”, Britto esquece-se de um detalhe: ele não é um leitor qualquer. Um leitor qualquer, dir-se-ia um leitor comum ou mediano, mesmo que apaixonado por Kafka, não estaria em condições de empreender uma reflexão crítica como a que Britto empreende. Um leitor qualquer lê qualquer tradução de qualquer obra de Kafka sob o encantamento da abordagem ilusionista, sempre pensando estar diante de um original em sua própria língua. Quer-se dizer com isso que a preocupação de um leitor qualquer recai unicamente na fruição ou na utilidade do texto que tem diante de si. Seja por prazer estético, seja com o fito de promover uma catarse, de presenciar uma epifania, de estudar para a prova ou preparar um trabalho escolar, de entreter-se ou simplesmente “matar a curiosidade” um leitor qualquer não se preocuparia com cabedal que tem ou não o tradutor, mesmo porque, como já dito reiteradamente neste trabalho, ele, na maioria das vezes, sequer desperta sua consciência para o fato de ter em mãos uma tradução. Se um leitor qualquer agir como Britto, automaticamente, ele deixa de ser um leitor comum e passa a ser ou um estudioso, ou um crítico ou tradutor (que é conjuga o estudioso e o crítico em si mesmo).

13.5. Quebrando a quarta parede

No teatro, diz-se que há uma parede imaginária entre a plateia e os atores em palco. Essa parede fictícia também existe no mundo do cinema. No campo da tradução, ela é construída e mantida mediante abordagens tais quais a ilusionista, proposta por Jiří Levý em seu livro *Umění překladu (A arte da tradução)*. Por vezes essa fronteira é

¹⁴⁴ Grifo do autor.

atravessada tanto no teatro, quanto no cinema, como na literatura (nela, ainda mais). Na tradução é chegada a hora de cruzá-la também, a fim de mostrar o quanto humana e real é essa atividade.

Em vista disso, ao abordar a questão da tradução indireta com base nos estudos e críticas desenvolvidos por Celso Cruz, Cardozo usa coincidentemente (ou seria ironicamente?) o caso das traduções de Carone para demonstrar que não somente muitas editoras “alimentam-se” da imagem estigmatizada da tradução indireta, como alguns tradutores por meio dela se promovem.

Em seu abrangente estudos sobre as edições brasileiras da *Metamorfose* de Kafka, Celso Cruz, ao comentar uma das edições do posfácio de Modesto Carone a sua própria tradução da narrativa de Kafkiana, destaca que o famoso tradutor, num gesto de elogio ao próprio trabalho “desqualifica com seus comentários as traduções que antecedem a sua” (CRUZ, 2007b, p.188), justificadas, não raro, em função das distorções geradas pela via indireta que daria origem àquelas traduções. Todavia, a análise cuidadosa de Celso Cruz demonstra que a *fama*¹⁴⁵ da tradução de Modesto Carone, que logo seria alçada à “tradução brasileira oficial de Kafka” (p.189), não se justifica simplesmente por tratar-se de uma *tradução direta* do alemão. O pesquisador aponta várias características que diferenciam o trabalho de Carone, um trabalho de ordem crítica tanto por levar em consideração as traduções anteriores para o português e para outras línguas, quanto por se fundar numa compreensão crítica da obra de Kafka que se encontra perfeitamente sintonizada com as concepções dominantes nos círculos acadêmicos. Portanto, na soma de seus esforços crítico-tradutórios, o grande mérito da tradução de Carone residiria, segundo Celso Cruz, em sua capacidade de inovação crítica da cena da recepção brasileira da obra de Kafka (p.191), e não apenas no fato de tratar-se de uma tradução realizada diretamente do idioma alemão. (CARDOZO, 2011, p.434)

Derruba-se, com esse tipo de abordagem, a quarta parede da tradução.

13.6. A postura tradutória e a questão da intraduzibilidade

Quando consideradas todas as suas implicações, a concepção de tradução que Britto apresenta, coloca-o sempre, e paradoxalmente, às voltas com a questão da intraduzibilidade. Isso por conta de a tradução de uma única palavra evocar, em alguns

¹⁴⁵ Grifos do autor.

casos, experiências irreconstituíveis¹⁴⁶ em outros idiomas. Tal é o caso, por exemplo, da corriqueira palavra *trabalho* para um falante do português, sobretudo do português do Brasil.

Dessa forma, a fim de desenvolver mais amplamente o problema, propõe-se um exercício simples de imaginação: supondo-se que em um texto qualquer em língua inglesa, um tradutor (cuja língua materna e a língua alvo sejam o português) venha a depara-se com o termo *work* e decida seguir os preceitos de Britto para elaborar uma tradução que provoque no leitor ao qual se dirige “[...] a impressão de estar travando contato com um autêntico produto desta cultura que não é a sua” (BRITTO, 2012, p. 66) – isto é, com a cultura constituída e construída pela língua anglo-saxã. Parece ser muito provável – para não dizer certo – que esse tradutor fictício confrontar-se-á então, incontornavelmente, com o intraduzível.

Porquanto, a impressão que o termo *trabalho*¹⁴⁷ suscita em um brasileiro e, *ab urbe condita*, em todos aqueles que são falantes nativos de uma língua neolatina, é formada a partir de um resquício linguístico, isto é, de uma “recordação” ou “memória” etimológica¹⁴⁸, haja vista que:

¹⁴⁶ Na introdução de *A tradução literária*, Brito comenta alguns casos de palavras, expressões e metáforas cotidianas, para as quais dificilmente encontraríamos correspondências ao traduzir do inglês para o português. Tal é caso da palavra *gossamer*: “O termo designa aqueles fragmentos quase invisíveis de teias de aranha – fios soltos levados pelo vento – que percebemos quando caminhamos num bosque ou parque, quando a luz do sol se reflete em num deles. Não temos em português nenhuma palavra para nos referirmos a isso, embora as aranhas daqui produzam tais fios tanto quanto as que vivem nos países de língua inglesa. Em inglês, o termo é usado em sentido tanto literal quanto metafórico, para indicar algo delicado e frágil – fala-se, assim, no *gossamer* das ilusões juvenis. Uma expressão como essa não pode ser traduzida senão com muita liberdade”. (BRITTO, 2012, p. 15).

¹⁴⁷ E muitos de seus sinônimos, alusões e metáforas no Brasil. Como, por exemplo, “o famoso ‘batente’, nome já indicativo de um obstáculo que temos que cruzar, ultrapassar ou tropeçar”. (DAMATTA, 2001, p. 31).

¹⁴⁸ Por extenso, conforme consta na entrada do *Dicionário Etimológico: Etimologia e Origem das Palavras*: “A palavra trabalho vem do latim *tripalium*, termo formado pela junção dos elementos *tri*, que significa “três”, e *palum*, que quer dizer “madeira”. *Tripalium* era o nome de um instrumento de tortura constituído de três estacas de madeira bastante afiadas e que era comum em tempos remotos na região europeia. Desse modo, originalmente, “trabalhar” significava “ser torturado”. No sentido original, os escravos e os pobres que não podiam pagar os impostos eram os que sofriam as torturas no *tripalium*. Assim, quem “trabalhava”, naquele tempo, eram as pessoas destituídas

Trabalho no nosso sistema é concebido como castigo [...], pois a palavra deriva do latim *tripaliare*, que significa castigar com o *tripalium*, instrumento que, na Roma Antiga, era um objeto de tortura, consistindo numa espécie de canga para supliciar escravos. [...] (Por isso), o trabalho duro é visto no Brasil como algo bíblico. Muito diferente da concepção anglo-saxã que equaciona o trabalho (*work*) com agir e fazer, de acordo com sua concepção original. (DAMATTA, 2001, p. 31)

Por conseguinte, além de linguística – mas, ao mesmo tempo justamente por ser constituída pela língua –, a “experiência” embutida em *trabalho* é também étnico-cultural, posto que esteja ligada a um ponto de vista religioso. E, sob esse prisma, isso faz com que percebamos que, ao contrário dos povos anglo-saxões, “Entre nós, porém, perdura a tradição católico-romana e não a tradição reformadora de Calvino, que transformou o trabalho como castigo numa ação destinada à salvação” (loc. cit.). Aliás, diga-se de passagem, essa é a principal tese de Max Weber a respeito do surgimento e do desenvolvimento do que ele chama “capitalismo do Ocidente”.

Contra-pondo-se à concepção cristã medieval preservada pelo catolicismo, que exigia como requisito fundamental o desprendimento dos bens materiais deste mundo, o protestantismo valorizava o trabalho profissional como meio de salvação do homem. [...] A concepção cristã medieval considerava o

de posses. A idéia de trabalhar como ser torturado passou a dar entendimento não só ao fato de tortura em si, mas também, por extensão, às atividades físicas produtivas realizadas pelos trabalhadores em geral: camponeses, artesãos, agricultores, pedreiros etc.” (TRABALHO, 2017). A partir do latim, o termo passou para o francês *travailler*, que significa “sentir dor” ou “sofrer”. Com o passar do tempo, o sentido da palavra passou a significar “fazer uma atividade exaustiva” ou “fazer uma atividade difícil, dura”. Só no século XIV começou a ter o sentido genérico que hoje lhe atribuímos, qual seja, o de “aplicação das forças e faculdades (talentos, habilidades) humanas para alcançar um determinado fim”. Com a especialização das atividades humanas, imposta pela evolução cultural (especialmente a Revolução Industrial) da humanidade, a palavra trabalho tem hoje uma série de diferentes significados, de tal modo que o verbete, no Dicionário do “Aurélio”, lhe dedica vinte acepções básicas e diversas expressões idiomáticas.

trabalho uma verdadeira maldição, devendo desenvolver-se apenas na medida em que o homem dele necessitasse para a sua sobrevivência, não sendo aceito, jamais, como um fim em si mesmo. Esta concepção cristã não atribuía ao trabalho nenhum grande mérito ou significado capaz de conduzir o homem à salvação individual. Pregava, inclusive, que se o indivíduo pudesse livrar-se do trabalho em virtude de suas riquezas e dedicar-se integralmente à vida contemplativa e à oração, tanto melhor. Para essa concepção cristã a vocação¹⁴⁹ do homem se realizava plenamente nessa contemplação, estado perfeito em que se unia à divindade. [...] Contrariamente ao católico, o calvinista valoriza particularmente o trabalho, o espírito trabalhador, não condenando o mundo em sua totalidade, mas apenas o gozo e o prazer. O calvinista considera que somente através do trabalho e da profissão rendem-se honras e glórias a Deus. Unicamente se Lhe desonra através do prazer. (CATANI, 1999, p. 14-15)

Como é possível observar, o impasse seria grande. Não parece ser possível conciliar essas duas nuances no ato tradutório; a “carga” semântica de *trabalho* e de *work*”. A simples (e mais indicada nesse caso) opção pela palavra “trabalho” para traduzir “*work*”, em um contexto no qual ambos os vocábulos indiquem realmente o desempenho de uma atividade profissional ou a ocupação com um emprego, serviço, negócio, função, tarefa ou incumbência, deitaria por terra qualquer tentativa de, parafraseando Britto, “o tradutor causar no leitor nativo da língua-meta a mesma familiaridade ou o mesmo estranhamento que o termo original traria à tona para o leitor da língua-fonte”¹⁵⁰.

¹⁴⁹ A essa visão, também se opunha, de acordo com Catani, outra vertente do protestantismo da Reforma: “[...] No luteranismo, contudo, o termo “vocação” passa a significar algo praticamente sinônimo de “profissão”. O homem é “chamado” por Deus não apenas para que tenha uma atitude contemplativa, mas sim para cumprir sua providência neste mundo através de seu trabalho e profissão.”. (Op. cit., p. 14)

¹⁵⁰ O contexto no qual Britto enuncia-se a respeito é amplo e, portanto, deve ser devidamente resgatado: “A questão que se coloca para o tradutor contemporâneo, interessado em produzir uma versão que respeite as características do original, é determinar até que ponto é possível reproduzir essas características na língua-meta, com as especificidades e as limitações dessa língua-meta. Neste ponto, um dos princípios fundamentais da tradução literária, enunciado pelo já citado Meschonnic, deve ser levado em conta: o princípio que pode ser enunciado como *traduzir o marcado pelo marcado, o não marcado pelo não marcado* (*Pour la poétique II*, p. 343). Simplificando um pouco, os conceitos de ‘marcado’ e ‘não marcado’ – que foram introduzidos por Roman Jakobson, autor citado no capítulo anterior – podem ser entendidos neste contexto no sentido, respectivamente, de ‘desviante’ e ‘padrão’. A ideia é esta: a todos aqueles elementos do texto original que um leitor nativo consideraria convencionais e normais devem corresponder, na tradução, elementos encarados do mesmo modo pelos leitores da língua-meta. Por outro lado, toda vez que o tradutor utilizar, na tradução, algum recurso inusitado, destoante, desviante, que chama a atenção do leitor – é o que estamos chamando de “marcado” –, cabe ao tradutor utilizar, na tradução, algum elemento que suscite no leitor nativo da língua-meta o mesmo grau de estranhamento, nem mais nem menos, que a passagem original provocaria no leitor da língua-fonte. Não

Por sua vez, entretanto, esses fatores repercutem em uma mentalidade social e tradição literária cujo:

[...] panteão de heróis oscila entre uma imagem deificada do malandro (aquele que vive na rua sem trabalhar e ganha máximo com um mínimo de esforço), o renunciador ou o santo (aquele que abandona o trabalho neste e deste mundo e vai trabalhar para outro, como fazem os santos e os líderes religiosos) e o caxias, que talvez não seja o trabalhador, mas o cumpridor de leis que devem obrigar os outros a trabalhar. (op. cit., pp. 31-32).

Afora as imanências linguística e cultural, acrescenta-se à noção latina e neolatina de *trabalho* um elemento intrínseco à história do Brasil, uma vez que,

No nosso sistema tão fortemente marcado pelo trabalho escravo, as relações entre patrões e empregados ficaram definitivamente confundidas. Não era algo apenas econômico, mas também uma relação moral onde não só um tirava o trabalho do outro, mas era seu representante e dono perante a sociedade como um todo. O patrão, num sistema escravocrata, é mais que um explorador de trabalho, sendo dono e até mesmo responsável moral pelo escravo. (op. cit., p. 32).

Consequentemente, esses aspectos infundem-se de tal forma à nossa realidade:

[...] que até hoje misturamos uma relação puramente econômica com laços pessoais de simpatia e amizade, o que confunde o empregado e permite ao patrão exercer duplo controle da situação. Ele pode governar o trabalho, pois é quem oferece o emprego, e pode controlar as reivindicações dos empregados, pois apela para a moralidade das relações pessoais que, em muitos casos, e sobretudo nas pequenas empresas e no comércio, tende a ofuscar a relação patrão-empregado. (loc. cit.).

Enfim, se considerado de modo radical o substrato “privado”¹⁵¹ de cada palavra, a conclusão que se deve chegar é aquela que retoma, forçosamente, uma tese da qual,

cabe ao tradutor criar estranhezas onde tudo é familiar, tampouco simplificar e normalizar o que, no original, nada tem de simples ou convencional.” (BRITTO, 2012, p. 67)

¹⁵¹ Seu aspecto subjetivo, ou seja, as experiências física e psicológica com as quais cada falante imbuí e determinado termo.

aliás, decorre a própria tese da intraduzibilidade: “A tradução se torna impossível porque a própria linguagem é incapaz de estabelecer a comunicação dos homens entre si, nem mesmo a comunicação unilíngüe” (MOUNIN, 1975, p. 162).

14. As traduções de fábrica: ou a destruição da aura da obra

À vista disso tudo, ao ponderar os dois métodos de tradução concebidos por Friedrich Schleiermacher – descartando a dicotomia estabelecida pelo pensador alemão do início do século XIX como “[...] mais um par de ideais absolutos inatingíveis” (BRITO, 2012, p. 62) –, o modelo de tradução que Brito reivindica remonta à etnologia hermenêutica desenvolvida nos anos 1970, sobretudo nos Estados Unidos, pelo antropólogo Clifford Geertz que, partindo da *metáfora da cultura como texto*¹⁵², pleiteou a *tradução intercultural*.

Em decorrência disso, Brito outorga a James Holmes a maior contribuição para a autonomia dos Estudos da Tradução, pois, em sua opinião, “Foi um estudioso norte-americano radicado na Holanda, James Holmes, quem mais fez para a constituição dos estudos da tradução como área autônoma [...]” (BRITTO, 2012, p. 19).

Assim, a apreciação de Brito dá-se, sobretudo quando observa o fato de que:

Homes propôs que se parasse de falar em *equivalência*¹⁵³ entre original e tradução, e em vez disso se utilizasse *correspondência*, um termo bem mais modesto e realista; e chamou a atenção para o fato de que traduzir não é uma operação realizada sobre *sentenças*, estruturas linguísticas, mas sobre *textos*, que envolvem muito mais do que simples aspectos gramaticais. (Op. cit., p. 19-20)

¹⁵³ Todos os demais grifos são, no trecho citado, do autor.

Com efeito, a postura adotada por Britto é uma espécie de consenso entre muitos tradutores, críticos e teóricos da contemporaneidade (dentre os quais, um seria o próprio Cardozo). Tanto que, para ele,

A questão que se coloca para o tradutor contemporâneo, interessado em produzir uma versão que respeite as características do original, é determinar até que ponto é possível reproduzir essas características na língua-meta, com as especificidades e limitações dessa língua-meta. (BRITTO, 2012, p.67)

Ainda assim, a inextricável correspondência linguística e cultural, onerosa à prática tradutória, também já foi móbil das cogitações de Walter Benjamin. O crítico alemão, dessa forma, reporta-se às ideias de *semelhança* e *afinidade*, a fim de constatar que, “Se na tradução a afinidade entre as línguas se anuncia, isso ocorre de uma forma diversa do que pela vaga semelhança entre reprodução e original” (BENJAMIN, 2001, pp. 197-98). Nesses termos, Benjamin ressalta que a intencionalidade absoluta das línguas – que para ele, em uma compreensão mística, efetivar-se-ia na “língua pura” (conceito caro ao pensamento benjaminiano, que redonda na ideia do “destino messiânico das línguas”)¹⁵⁴ – é o que possibilita inferir o *designado* do *modo de designar*.

Logo, consoante a seu domínio idiomático, ele observa que:

¹⁵⁴ Para Ricœur, esse seria o oposto radical da tese da intraduzibilidade: “Somos então levados ao outro extremo: como a tradução existe, é preciso que ela seja possível. E se ela é possível, é que, sob a diversidade das línguas, existem estruturas escondidas que, ou trazem a maraca de uma língua originária perdida, ou consistem em códigos *a priori*, em estruturas universais ou, como se diz, transcendentais, que devemos poder reconstruir. A primeira versão – a da língua originária – foi professada por diversas gnoses, pela Kabala, pelos hermetismos de todos os gêneros, até produzir alguns frutos venenosos como a defesa de uma pretensa língua ariana, declarada historicamente fecunda, que se oporia ao hebraico, reputado estéril; Olander, em seu livro *As línguas do Paraíso*, que tem um subtítulo inquietante, *arianos e semitas: um par providencial*, denuncia esse pérfido antisemitismo linguístico no que ele chama de “fábula erudita”; mas, para ser justo, é preciso dizer que a nostalgia de uma língua originária produziu também a potente meditação de um Walter Benjamin escrevendo “A tarefa do tradutor”, em que a ‘língua perfeita, a ‘língua pura’ – são expressões do autor – figura como horizonte messiânico do ato de traduzir, assegurando secretamente a convergência dos idiomas quando estes são elevados ao máximo da criatividade poética. Infelizmente, a prática da tradução não recebe nenhum socorro dessa nostalgia invertida em espera escatológica; e será talvez preciso logo adiante fazer luto do voto de perfeição para assumir sem ebriedade e com toda sobriedade ‘a tarefa do tradutor’”. (RICŒUR 2011, p 39-40)

Em “Brot” e “pain” o designado é o mesmo; mas o modo de designar, ao contrário não o é. Está implícito, pois, no modo de designar o fato de que ambas as palavras possuem diferentes significações para um alemão e para um francês, respectivamente, que para eles não são intercambiáveis e que, aliás, em última instância, almejam excluir-se mutuamente; quanto ao objeto designado, porém, tomadas em termos absolutos, elas significam a mesma e idêntica coisa. (BENJAMIN, 2001, p.199).

Em muitos aspectos, a apreciação de Benjamin faz lembrar a querela medieval (mantida entre os filósofos realistas, nominalistas e conceitualistas) sobre os universais¹⁵⁵. No entanto, ela também é retomada, se bem que *a contrario*, por Ortega Y Gasset. Em meio à discussão em forma de diálogo, o filósofo espanhol dá voz a um suposto “grande mestre da linguística que pertence à nova geração” (ORTEGA Y GASSET, 2013, p. 30), para o qual o “modo de designar”, ou melhor, de “cortar o volátil do mundo”, constitui o primeiro conhecimento:

É que o mundo que rodeia o homem não se apresenta originariamente com articulações inequívocas. Ou dito de modo mais claro: o mundo, tal e como se nos oferece, não está composto de “coisas” radicalmente separadas e claramente distintas. Encontramos nele infinitas diferenças, mas estas diferenças não são absolutas. A rigor, tudo é diferente de tudo, mas também tudo se parece um pouco a tudo. A realidade é um “contínuo de diversidade” inesgotável. Para não nos perdermos nele temos que cortá-lo, delimitá-lo, separá-lo; em suma, estabelecer de forma absoluta diferenciações que na realidade são somente relativas. Por isso dizia Goethe que as coisas são diferenças que nós estabelecemos. O que o homem tem primeiramente feito em seu confronto intelectual com o mundo é classificar os fenômenos, dividir em classes o que encontra diante de si. A cada uma destas classes é atribuído um signo de sua voz, e isto é a linguagem. Mas o mundo nos propõe inúmeras classificações e não nos impõe nenhuma. Daí o fato de cada povo cortar de modo diferente o volátil do mundo, fazer uma obra incisória distinta, e por isso haver idiomas tão diversos com distinta gramática e distinto vocabulário ou semantismo. Essa classificação primigênia é a primeira suposição que se fez sobre qual é a verdade do mundo; é, portanto, o primeiro conhecimento. (Op. cit., pp. 34-35)

Se, contudo, Ortega Y Gasset diverge de Benjamin no que se refere à pressuposição operante entre designado e modo de designar, põe-se com ele de acordo quanto à natureza diversa da tradução.

¹⁵⁵ Esse tema será retomado mais adiante nessa dissertação.

Consequentemente, enquanto para o segundo,

[...] a tradução não se vê, como a obra literária, por assim dizer, mergulhada no interior da mata da linguagem, mas vê-se fora dela, diante dela e, sem penetrá-la, chama o original para que adentre aquele único lugar, no qual, a cada vez, o eco é capaz de reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra da língua estrangeira. Sua intenção não só se dirige a algo diverso da obra poética, isto é, a uma língua como um todo, partindo de uma obra de arte isolada, escrita numa língua estrangeira; mas sua própria intenção é outra: a intenção do escritor é ingênua, primeira, intuitiva; a do tradutor, derivada, última, ideativa. (BENJAMIN, 2001, pp. 204-205)

Para o primeiro,

Há de se começar por corrigir em sua própria base a ideia do que pode e deve ser uma tradução. Entende-se esta como uma manipulação mágica em virtude da qual a obra escrita num idioma surge subitamente em outro? Então estamos perdidos. Porque essa transubstanciação é impossível. A tradução não é um dublê do texto original; não é e não deve querer ser a obra mesma com léxico distinto. Eu diria: a tradução nem sequer pertence ao mesmo gênero literário que o texto de partida. Conviria insistir nisto e afirmar que a tradução é um gênero literário à parte, distinto dos demais, com suas normas e finalidades próprias. Pela simples razão de a tradução não ser a obra, mas um caminho para a obra. Se esta é uma obra poética, a tradução não o é, mas antes um aparato, um artifício técnico que nos aproxima daquela sem pretender jamais repeti-la ou substituí-la. (GASSET, 2013, p. 40)

Aliás, o intelectual hispânico, tal qual o pensador germânico, compreende a tradução como uma forma¹⁵⁶. Ou melhor, não como uma forma única, mas como uma pluralidade de formas. Em vista disso, a ideia de vida – ou sobrevida – da obra de arte literária, a qual Benjamin desenvolve mais complexamente em seu ensaio *A tarefa do tradutor*¹⁵⁷ (*Die Aufgabe des Übersetzer*), ressurge catorze anos depois em *Miséria e*

¹⁵⁶ “A tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original.” (BENJAMIN, 2001, pp. 191).

¹⁵⁷ “É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá ser capaz de significar algo para o original. Entretanto, graças à sua traduzibilidade, ela encontra-se numa relação de grande proximidade com ele. E, de fato, essa relação é tanto mais íntima quanto nada mais significa para o original. Pode ser denominada uma relação natural ou, mais precisamente, uma relação de vida. Da mesma forma com que as manifestações vitais são intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, a tradução provém do original. Na verdade, ela não deriva tanto de sua vida quanto de

esplendor da tradução (Misericórdia Y Esplendor de la Traducción), condensada na seguinte passagem:

Porque se antes falei que é impossível a repetição de uma obra e que a tradução é somente um aparato que nos leva a ela, infere-se que um mesmo texto presta-se a diversas traduções. É impossível, pelo menos quase sempre, aproximar-nos ao mesmo tempo de todas as dimensões do texto original. Se quisermos dar uma ideia de suas qualidades estéticas, teremos que renunciar a quase toda a matéria do texto para transcrever suas graças formais. Por isso será preciso dividir-se o trabalho e fazer traduções divergentes de uma mesma obra segundo os aspectos que dela queiramos traduzir com precisão. (ORTEGA Y GASSET, 2013, pp. 43-44)

A proposta de Ortega Y Gasset é, portanto, a de compor um inventário das diversas camadas de uma obra por meio de um processo tradutório *mutatis mutandis*. Para tanto, ele parte do conceito benjaminiano de sobrevida da obra literária.

E, se as ideias de Benjamin a respeito da tradução são constantemente revisitadas pelos estudiosos da área, dado a sua importante contribuição para o tema, é de se esperar que, por vezes, os apontamentos de Britto remetam às observações de Benjamin. Tanto que se pode constatar na reflexão sobre os limites da estrangeirização, feita por Britto no contexto do século XXI, os reflexos dos raciocínios seguidos por Benjamin na primeira metade do século XX. De modo que, se para aquele,

[...] uma tradução radicalmente estrangeirizadora, que mantivesse a sintaxe do idioma-fonte e cunhasse um termo novo cada vez que não fosse encontrada uma palavra que traduzisse com exatidão um termo do original, provavelmente se tornaria ilegível, como essas traduções automáticas que fazemos através de *sites* da internet. (BRITTO, 2012, p. 62).

sua sobrevivência. Pois a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor por eleição, o estágio de continuação de sua vida. A ideia de vida e da continuação da vida das obras de arte deve ser entendida em sentido inteiramente objetivo, não metafórico. O fato de que não seja possível atribuir vida unicamente à corporeidade orgânica foi intuído mesmo em épocas em que o pensamento sofria as piores limitações.” (BENJAMIN, 2001, p. 193).

Para este,

Precisamente a literalidade com relação à sintaxe destrói toda e qualquer possibilidade de reprodução do sentido, ameaçando conduzir diretamente à inteligibilidade. Aos olhos do século XIX, as traduções de hölderlinianas de Sófocles eram exemplos monstruosos de uma tal literalidade. (BENJAMIN, 2001, p.207)

Entretanto, com relação à tese de que a tradução deva valer equitativa e inequivocamente ao original, há um afastamento substancial entre os eixos conjecturais de ambos. Porque, à medida que para Britto:

[...] cabe ao tradutor, dentro dos limites do idioma com que trabalha, e de suas próprias limitações pessoais, produzir na língua-meta um texto que seja tão próximo ao texto-fonte, no que diz respeito às suas principais características enquanto obra literária, que o leitor de sua tradução possa afirmar, sem estar mentindo, que leu o original. (BRITTO, 2012, p. 55)

Benjamin entende que, “[...] pode-se comprovar não ser possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original” (BENJAMIN, 2001, p. 197).

Não obstante, é o próprio Brito quem reconhece, algumas páginas adiante (em seu livro *Tradução literária*), os critérios pelos quais é estabelecida a distinção atual entre tradução e adaptação:

Diversos fatores vêm tendo o efeito de tornar as traduções, de modo geral, mais estrangeirizantes do que costumavam ser no passado. Com a formalização das leis internacionais que protegem os direitos autorais, os tradutores foram perdendo a liberdade de alterar mais ou menos arbitrariamente o texto traduzido; o conceito de adaptação pouco a pouco foi se cristalizando em oposição ao de tradução propriamente dita. Também uma preocupação crescente com o conceito de autenticidade cultural teve seu peso: o leitor comum de hoje, mais do que o de cem anos atrás, quer ter, ao ler uma tradução de uma obra estrangeira, a impressão de estar travando contato com um autêntico produto desta cultura que não é sua – mesmo que tenha perfeita consciência de estar lendo um texto que é traduzido, e que portanto não é original nem autêntico. (BRITTO, 2012, p. 66)

Conforme expõe Britto, o desenvolvimento de uma jurisprudência voltada aos direitos autorais por um lado, e a exigência de uma “autenticidade cultural” por parte do leitor (mesmo e, principalmente, o leitor comum), constituem as determinantes de uma tendência recente: a de tornar as traduções o mais estrangeirizantes possível. Reconhece-a – a essa nova orientação –, de modo igual, Marcelo Jacques de Moraes em seu artigo *A violência da relação tradutória*:

[...] parece-me que se formou praticamente um senso comum, ao meu ver pacificado, ao menos no âmbito dos estudos da tradução literária, e que nos permite dizer que hoje se traduz, sobretudo, e cada vez mais, para dar a ler o original em toda sua estrangeiridade. Senão no limite de sua alteridade, ao menos bastante atento a ela. (MORAES, 2011, p. 62)

Essa tendência, por si só, representa a tentativa de instaurar os papéis atribuídos à tradução e à adaptação, visto que, à medida que ela se fez imperativa,

[...] o conceito de adaptação pouco a pouco foi cristalizando-se em oposição ao de tradução propriamente dita. Também uma preocupação crescente com o conceito de autenticidade cultural teve seu peso: o leitor comum de hoje, mais do que o de cem anos atrás, quer ter, ao ler uma tradução de uma obra estrangeira, a impressão de estar travando contato com um autêntico produto desta cultura que não é a sua – mesmo que tenha perfeita consciência de estar lendo um texto que é traduzido e que portanto não é “original” nem “autêntico” (BRITTO, op. cit., p. 66).

Paradoxalmente, todavia, John Milton verifica que o advento de uma legislação específica, efeito indiscutível das exigências editoriais de casas e selos publicadores – bem como do agenciamento literário –, não assegurou, no caso específico do Brasil, a idoneidade ou a legitimidade das traduções publicadas por aqui. Pelo contrário, a tradução concebida como produto de comercialização, cujo objetivo último – para não

dizer único – é o lucro, acabou propiciando as condições necessárias para o surgimento e desenvolvimento daquilo que ele chama de “*factory translation*”¹⁵⁸:

In my study on the translations of the Clube do Livro (Milton 2001 and 2002), the first Brazilian book club, I develop what I call ‘factory translation’: commercial translation, as in many of the cases mentioned above, where the profit motive is dominant.¹⁵⁹ (MILTON, 2009, p. 52)

A partir disso, ele estabelece a analogia entre esse tipo de mercantilização do trabalho tradutório e as linhas de montagens das fábricas, com base naquilo que ambos os processos apresentam em comum, isto é:

First there is team translation. In factory translation, the condense or adapted translation – or, for that matter, the dubbed or subtitled film, the software package or the translation made within industry – is more likely to be the work of a team rather than that of an individual translator. It is merely part of the assembly line. The text submitted by a translator can be considerably modified by both editor and sub-editors. The name of the translator may not appear on the work. If it does, it may be a pseudonym – a highbrow translator may not wish to have his or her name associated with the work – or it may even be an invented name for a team.¹⁶⁰ (Op. cit., p. 53-54)

Mesmo que se faça a ressalva de o trabalho investigativo de Milton deter-se principalmente no recorte das publicações lançadas pelo Clube do Livro entre as décadas de 40, 50 e 60, não se deixa de constatar o fato de que uma “cultura da

¹⁵⁸ “Tradução de fábrica” ou “tradução em escala industrial”.

¹⁵⁹ “Em meu estudo sobre as traduções do Clube do Livro (Milton 2001 e 2002), o primeiro clube do livro brasileiro, desenvolvo o que eu chamo de ‘tradução de fábrica’: tradução comercial, como em muitos dos casos mencionados acima, onde a motivação do lucro é dominante.”

¹⁶⁰ “Primeiro, há a tradução de equipe. Na tradução de fábrica, a tradução condensada ou adaptada – ou, aliás, o filme dublado ou com legendas, o pacote de software ou a tradução feita dentro da indústria – é mais provável que o trabalho seja o de uma equipe e não o de um tradutor individual. É apenas parte da linha de montagem. O texto enviado por um tradutor pode ser consideravelmente modificado pelo editor e pelos subeditores. O nome do tradutor pode não aparecer no trabalho. Se aparecer, pode ser um pseudônimo – um tradutor erudito pode não querer ter seu nome associado ao trabalho – ou pode até mesmo ser um nome inventado para uma equipe.”

ilegalidade”, em relação à publicação comercial de traduções, instaurou-se desde então no país.

Portanto, o problema não é pontual, tampouco circunscrito a uma companhia editorial e a um período cronológico determinado; ele é disperso e, por vezes, parece ser endêmico. Milton, antes de mencionar alguns casos, em particular, cita o que para ele seria o terceiro traço da “tradução de fábrica”, ligada diretamente à ideia de Walter Benjamin de “destruição da aura”.

Another feature of factory translation is the loss of sacredness, in the sense that commercial production ultimately undermines the so-called sacredness of the author. Walter Benjamin’s well-known essay “The Work of Arts in the Age of Mechanical Reproduction (Benjamin 1962) emphasizes the fact the contemporary mechanical possibilities of reproducing the object will change our relationship to the work of art and destroy the ritualistic and magical elements surrounding the original. Both film and photography are essentially reproductive: films and photographs cannot be collected in the same way as paintings. [...] The loss of sacredness goes hand in hand with the loss of authorial voice.¹⁶¹ (Op. cit., p. 53)

A perda da sacralidade é o que Milton evidencia, por exemplo, na tradução de *Huckleberry Finn* feita por Herberto Sales:

In a Brazilian condensed version of *Huckleberry Finn* (*Aventuras de Huck* - trans. Herberto Sales), the loss of Huck’s considerations as to whether he should give Jim up or not eliminates Mark Twain’s anti-slavery discussion, one of the central sections of the novel.¹⁶² (Op. cit., p. 53-54)

¹⁶¹ “Outra característica da tradução de fábrica é a perda de sacralidade, no sentido de que a produção comercial enfraquece, em última instância, a assim chamada sacralidade do autor. O conhecido ensaio de Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (Benjamin, 1962) enfatiza o fato de que as possibilidades mecânicas contemporâneas de reproduzir o objeto irão mudar nossa relação com a obra de arte e destruir os elementos ritualísticos e mágicos que cercam a obra original. Tanto o filme quanto a fotografia são essencialmente reprodutivos: filmes e fotografias não podem ser coletados da mesma maneira que pinturas. [...] A perda da sacralidade anda de mãos dadas com a perda da voz autoral.”

¹⁶² “Em uma versão brasileira condensada de *Huckleberry Finn* (*Aventuras de Huck* – trad. Herberto Sales), a perda das considerações de Huck sobre se ele deveria ou não se render a Jim elimina a discussão antiescravista de Mark Twain, uma das partes centrais do romance.”

Ainda um quarto fator a integrar o *modus operandi* das traduções de fábrica é o marketing, pois, de acordo com ele:

Marketing is another feature of factory translation. Classic works in translation are tailored to fit certain markets. The original work may or may not be cut, according to the market at which the translation is aimed. Translations aimed at a literary or university market will generally produce a complete translation, maybe a preface and explanatory footnotes. Condensations may either be covert or overt. The overt translation will actually state that the work has been adapted or abridged. On the other hand, the covert translation will hide the fact that the work in question is condensed.¹⁶³ (Op. cit., p. 54)

Nesse âmbito, Milton elenca outro caso de “tradução encoberta” (ou *covert translation*), novamente envolvendo Herberto Sales e a Ediouro.

A case in point is that of Ediouro’s condensed translations, which all carry the following sentence on the page facing contents: ‘Our publications reproduce the original texts *integrally*’ (emphasis in original), which seems to contradict expressions such as ‘Retold by Herberto Sales’ (Twain 1969) on the cover.¹⁶⁴ (Loc. cit.)

Milton ainda cita as omissões de detalhes menos importantes, à qual procedeu Clarice Lispector ao traduzir *Gulliver’s Travels*.

¹⁶³ “O marketing é outra característica da tradução de fábrica. As obras clássicas em tradução são adaptadas para atender a determinados mercados. A obra original pode ou não ser cortada, de acordo com o mercado para o qual a tradução ela se destina. Traduções destinadas a um mercado literário ou universitário geralmente produzirão uma tradução completa, talvez um prefácio e notas de rodapé explicativas. As condensações podem ser escamoteadas ou declaradas. A tradução declarada realmente anunciará que o trabalho foi adaptado ou resumido. Por outro lado, a tradução escamoteada esconderá o fato que o trabalho em questão é condensado.”

¹⁶⁴ “Um caso se pontuar é o das traduções condensadas da Ediouro, todas com a seguinte frase no frontispício: “Nossas publicações reproduzem *integralmente* os textos originais” (ênfase no original), o que parece contradizer expressões como ‘Recontada por Herberto Sales (Twain 1969)’ na capa.”

A third technique, adopted by well-known novelist Clarice Lispector in her abridgment of *Gulliver's Travels*, is to follow the original paragraph by paragraph, but omitting less important details within paragraphs (Swift, 1973b).¹⁶⁵ (Loc. cit.)

Por último, e como evento mais recente, ele menciona o destaque dado na imprensa brasileira aos plágios mal disfarçados pela Martin Claret quando de sua publicação de best-sellers.

The Brazilian press has recently highlighted the illegal use of previously published translations, which have been lightly disguised by the Martin Claret house, which publishes cheap editions of classical best-sellers (Barroso 2008). A group of translators has been publishing its findings as to which translations have been plagiarized in order to get the company to pay royalties. The Martin Claret company does in fact pay the plagiarized translators when discovered but as most of the translations it reuses are from years ago this seldom happens. Their protest is in the form of blog: Assinado Tradutores (2008) (<http://assinado-tradutores.blogspot.com/2008/05/martin-claretna-wikipedia.html>).¹⁶⁶ (Op. cit., p. 56)

Por fim, tendo-se em vista as pesquisas e estudos recentes na área da história da teoria da tradução, sabe-se que uma discussão tal qual a provocada pela tentativa de se estabelecer os limites entre tradução e adaptação perdura há pelo menos dois milênios, acompanhado e, ao mesmo tempo, desenvolvendo-se ao longo do processo civilizatório ocidental. Portanto, tornar-se-ia inviável prolongá-la no exíguo espaço deste trabalho.

¹⁶⁵ “Uma terceira técnica, adotada pela famosa romancista Clarice Lispector em seu resumo das *Viagens de Gulliver*, é seguir o original parágrafo por parágrafo, mas omitir detalhes menos importantes dentro dos parágrafos.”

¹⁶⁶ “A imprensa brasileira destacou, recentemente, o uso ilegal de traduções publicadas anteriormente, que foram levemente disfarçadas pela editora de Martin Claret; que publica edições baratas de best-sellers clássicos (Barroso, 2008). Um grupo de tradutores publicou suas descobertas sobre quais traduções foram plagiadas, para que a empresa pagasse royalties. A companhia Martin Claret paga, de fato, os tradutores plagiados quando descobertos, mas, como a maioria das traduções que reutiliza são de anos atrás, isso raramente acontece. O protesto deles está na forma de blog: Assinado Tradutores (2008) (<http://assinado-tradutores.blogspot.com/2008/05/martin-claretna-wikipedia.html>).”

15. A alternativa paralisante: intraduzibilidade *versus* supertradução

Por esse motivo, Lauro Maia Amorim fala, a partir das considerações feitas por Yves Gambier, em tradução e adaptação como formas de apropriação, cujo delineamento formular-se-ia com vistas a determinados contextos, comunidades ou público, e não com base, exclusivamente, na relação que estabelecem com um texto original em outra língua.

Sendo assim, para ele, “tanto a tradução quanto a adaptação são formas de ‘apropriação’ que possibilitam um determinado modo de aceitabilidade daquilo que é apropriado” (AMORIM, 2005, p.106). Tão complexa é essa discussão que, de acordo com Amorim, se toda reflexão e crítica de tradução e adaptação pautassem-se pela noção de intraduzibilidade, ou seja, se essa noção fosse tomada como crivo para a teorização e para o debate, muito provavelmente o termo tradução cairia em desuso, uma vez que,

A noção de ‘intraduzibilidade’, tal como é concebida, apenas serve de caminho para criar uma generalização do ‘conceito’ de adaptação: se uma obra é ‘intraduzível’, ou seja, se sua tradução é ‘impossível’, uma adaptação é ‘possível’, pois seria uma ‘simplificação’. A própria noção de tradução que subjaz a tais afirmações em torno da ‘intraduzibilidade’ é um projeto ‘não-humano’, uma vez que supõe que a tradução possa superar as barreiras linguísticas, culturais e temporais em uma instância utópica. (Op. cit., p.128)

Em consequência disso, nos termos em que Amorim relaciona a noção frequente de intraduzibilidade à tradução e à adaptação, pode-se pressupor que qualquer texto escrito em uma língua e cultura alóctones seja passível de ser adaptado a, ou para, uma língua e cultura autóctones, ao passo que traduzir esse texto qualquer, ou seja, fazê-lo transitar entre línguas (e culturas) diversas é uma operação impossível de se realizar. Daí a menção a um projeto sobre-humano, a uma compreensão utópica de tradução.

Sobre esse utopismo do traduzir, José Ortega Y Gasset, embora de forma concisa, disserta categoricamente no ensaio *Miséria e Esplendor da Tradução*. Ele começa apontando para o caráter paradoxal da comunicação linguística. De acordo com

sua reflexão, quando se trava uma conversa ou um diálogo, cujo tema realmente interessa aos interlocutores e, portanto, mantém-os envolvidos, o que se gera ao fim não é uma interação completa, e sim o oposto disso, ou seja, o silêncio¹⁶⁷.

Quando a conversação não é uma mera troca de mecanismos verbais em que os homens se comportam quase como gramofones, mas que os interlocutores falam de verdade sobre um assunto, acontece um fenômeno curioso. Conforme avança a conversa, a personalidade de cada um vai se dissociando progressivamente: uma parte dela atende ao que se diz e colabora ao dizer, enquanto a outra, atraída pelo próprio tema, como o pássaro pela serpente, se retrai cada vez mais em si mesma e se dedica a pensar no assunto. Ao conversar vivemos em sociedade: ao pensar ficamos sozinhos. Mas o caso é que nesse gênero de conversas fazemos as duas coisas ao mesmo tempo e à medida que a conversa progride vamos realizando-as com intensidade cada vez maior: acolhemos com emoção quase dramática o que se está falando e ao mesmo tempo nos afundamos mais e mais na solidão abissal de nossa meditação. Esta crescente dissociação não pode manter-se em permanente equilíbrio. De onde ser característico de tais conversas chegarem a um momento em que sofrem um colapso e passa a reinar um denso silêncio. Cada interlocutor fica absorto em si mesmo. Por ficar unicamente pensando, não consegue falar. O diálogo produziu o silêncio e a sociedade inicial se precipita na solidão. (ORTEGA Y GASSET, 2013, pp. 13-14)

E, para que essa “solidão abissal” não se prolongue demasiadamente, enredando os palestrantes em um estado de catatonia verbal, “[...] a conversa tem que girar sobre si mesma e apontar a proa para outro lado” (op. cit., p.15).

Contudo, Ortega Y Gasset usa esse tema para discutir a impossibilidade, ou melhor, uma das faces da “miséria” da tradução¹⁶⁸. Pois, para ele, aqueles que descreem circunspectamente¹⁶⁹ da possibilidade efetiva da tradução absoluta e aqueles que creem

¹⁶⁷ Para estender a discussão em torno da falência da palavra e da consequente necessidade dos silêncios constitutivos cf.: “O repúdio à palavra” e “O poeta e o silêncio”. In: STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. trad. Gilda Stuart, Felipe Rajabally. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1988.

¹⁶⁸ A outra face, como se pode inferir da posição de Ortega Y Gasset a respeito, e como se verá mais detidamente adiante com Mounin, seria justamente o extremo contrário da intraduzibilidade, isto é, a traduzibilidade total.

¹⁶⁹ O comedimento prescrito por ele coloca-se de acordo com a solução encontrada pelos linguistas: “Em lugar de contrapor à velha convicção comum (de que é possível comunicar todas as mensagens, e tudo em cada mensagem), uma nova intuição (de que nada se pode comunicar de nenhuma mensagem), a lingüística contemporânea contrapôs, portanto, a idéia de que se comunica alguma coisa [...] Em lugar de

com veemência nela, formam dois grupos distintos de utopistas: os maus e os bons utopistas.

O mau utopista, assim como o bom, considera desejável corrigir a realidade natural que confina os homens no recinto de línguas diversas impedindo-lhes a comunicação. O mau utopista pensa que, *dado* que é desejável, é possível, e disso a acreditar que é fácil não há mais que um passo. Assim persuadido, não questionará muito sobre como se deve traduzir, mas, sem rodeios, começará a tarefa. Eis o motivo por que quase todas as traduções feitas até agora são ruins. O bom utopista, por outro lado, pensa que, *dado* que seria desejável libertar os homens da distância imposta pelas línguas, não existe probabilidade de que possa ser alcançado; portanto, que somente cabe tentar em medida aproximada. Mas esta aproximação pode ser maior ou menor..., até o infinito, e isso abre, ante nosso esforço, uma atuação sem limites, em que sempre cabe melhora, superação, aperfeiçoamento; em suma: “progresso”. Em tarefas deste tipo consiste toda a existência humana. (Op. cit., pp.17-18)

Sustenta-se, neste trabalho, a posição de que tanto Britto quanto Cardozo perfitem entre o último tipo de utopista apresentado por Ortega Y Gasset. Comprova isso, por exemplo, a declaração de Britto de que:

Conseguir recriar em português um romance de Proust, ou uma tragédia de Shakespeare, ou um poema de Goethe, é uma das tarefas mais árduas que se pode imaginar; mas o que o tradutor brasileiro deve tentar fazer é precisamente isto: proporcionar ao leitor lusófono a experiência mais próxima possível de ler Proust em francês ou Shakespeare em inglês ou Goethe em alemão. O fato de que não podemos jamais atingir a perfeição não deve nos desanimar nem nos levar a mudar de meta. (BRITTO, 2012, p.4-45)

Paul Ricœur, por sua vez, tenta ser mais pragmático quanto a esse par e diz que “é preciso sair dessa alternativa teórica: traduzível *versus* intraduzível, e substituí-la por uma outra alternativa, desta vez prática, vinda do próprio exercício da tradução [...]” (RICŒUR, 2011, p. 37).

Assim, de acordo com ele, a tradução, é um fato cuja contundência é indisfarçável:

se deixar hipnotizar pela parte não comunicada ou não comunicável das mensagens, ela empreendeu, por conseguinte, a análise da parte comunicada” (MOUNIN, 1975, p. 164).

Mas, antes quero dizer que há um segundo fato que não deve encobrir o primeiro, o da diversidade das línguas: o fato igualmente considerável de que sempre se traduziu; antes dos intérpretes profissionais, houve viajantes, mercadores, embaixadores, espíões, ou seja, muitos bilíngues e políglotas! Toca-se aí num aspecto tão remarcável quanto a incomunicabilidade deplorada, a saber, o fato mesmo da tradução, o qual pressupõe em cada locutor a aptidão a aprender e a praticar outras línguas além da sua [...] (Op. cit., p. 35)

No entanto, apesar de evidente, esse dado parece não pesar tanto quanto deveria para as abstrações das mais diversas tendências na teoria da tradução. Sempre que colocada pura e simplesmente por meio da hipótese da diversidade das línguas diante da capacidade que as pessoas têm de aprender uma língua diferente da materna, a questão da intraduzibilidade culmina na “alternativa paralisante”, a qual já foi mencionada, e:

Essa alternativa paralisante é a seguinte: ou bem a diversidade de línguas exprime uma heterogeneidade radical – e então a tradução é teoricamente impossível; as línguas são *a priori* intraduzíveis umas nas outras. Ou bem a tradução tomada como um fato se explica por um fundo comum que a torna possível; mas então devemos poder *reencontrar* esse fundo comum, e essa é a pista da língua *originária*, ou reconstruí-lo logicamente, e esta é a pista da língua *universal*; originária ou universal, essa língua absoluta poderia ser demonstrada em suas tábuas fonológicas, lexicais, sintáticas, retóricas. (Op. cit., p. 36)

Mas, enfim, se a crença nessa incomunicabilidade em última instância ainda persiste até hoje, ela há de ter uma origem, e essa origem é menos remota do que se supõe geralmente. Na verdade, conforme o próprio Ricœur:

A tese do intraduzível é a conclusão obrigatória de uma certa etnolinguística – B. Lee Whorf, E. Sapir – a qual se concentrou em sublinhar a impossibilidade de sobreposição dos diferentes recortes sobre os quais repousam os múltiplos sistemas linguísticos: recorte fonético e articulatório na base dos sistemas fonológicos (vogais, consoantes, etc.), recorte conceitual comandando os sistemas lexicais (dicionários, enciclopédias etc.), recorte sintático na base de diversas gramáticas [...] Se você acrescenta a ideia de que cada recorte linguístico impõe uma visão de mundo, ideia ao meu ver insustentável, dizendo, por exemplo, que os gregos construíram cosmologias porque têm um verbo “ser” que funciona ao mesmo tempo como cópula e como assertiva de existência, então é o conjunto das relações

humanas dos locutores de uma língua dada que aparece como não podendo ser sobreposto ao daquelas pelas quais o locutor de uma outra língua se compreende a si mesmo compreendendo sua relação com o mundo. É preciso então concluir que a incompreensão é de direito, que a tradução é teoricamente impossível e que os indivíduos bilíngues só podem ser esquizofrênicos. (Op. cit., p. 38-39)

Por outro lado, como afirma Georges Mounin, “[...] o receio de não traduzir suficientemente leva a traduzir demais” (MOUNIN, 1975, p. 179). A esse fenômeno o linguista francês dá o nome de “*supertradução*”: a possibilidade extremamente oposta à já citada irredutibilidade subjetiva das palavras.

A percepção aguda das diferenças entre a língua-origem e a língua-alvo acaba por exagerá-las (“os professores – reconhece um lingüista convencido, não obstante, dessas diferenças – vêm insistindo há séculos sobre as complicações, a que dão o nome de belezas, das línguas que ensinam”). A percepção de conotações onde elas não existem, como a que acontecia com o alemão Bréal que continuava “a repetir de livro em livro que a palavra francesa *ami* não tem nem de longe a mesma sinceridade nem a mesma profundidade do alemão *Freund*”; ou como aquele que via no francês *merci* “algo de ofensivo e baixo” (tinha em mente a palavra latina *mercedem*). Mas já não há necessidade de elaborar esse catálogo, e hoje em dia a *supertradução* já está descrita e definida como uma bem conhecida mazela da tradução. (loc. cit.)

Aqui, a mazela que Mounin aponta na tradução diz respeito à segunda face da miséria referida por Ortega Y Gasset, ainda há pouco, nas páginas precedentes.

16. O projeto de retradução de Maurício Mendonça Cardozo

Segundo Antoine Berman,

Every consistent translation is carried by a Project, or an articulated purpose. The project or aspiration is determined both by the translating position and the specific demands of each work to be translated. They don't need to be expressed discursively or, a fortiori, to be theorized. The project defines the way in which the translator is going to realize the literary transfer and to take

charge of the translation itself, to choose a “mode” of translation, a translation “style”.¹⁷⁰ (BERMAN, 2009, p.60)

Dessa maneira, como declara Berman, o projeto de tradução é aquilo que embasa uma tradução preconcebida, seu arcabouço metodológico e, ao mesmo tempo, teórico¹⁷¹. E mesmo quando não elabora um projeto como tal, o tradutor, quando se lança à sua tarefa, possui ao menos uma “intenção articulada”. Tais pressupostos (o projeto ou a intenção) regulam o *modus operandi* do tradutor.

O tradutólogo francês cita, a título de ilustração, o projeto de Marie-Béatrice Mesnet, Jean Mambrino e François-Xavier Jougard para introduzir na França a poesia da britânica Kathleen Raine:

Let us consider the case of the translators who decided to introduce the poetic works of Kathleen Raine in France. They could have chosen one of several options: to do an anthology of Raine’s poems based on her different collections or to provide the collections themselves, in whole or in part. They chose to translate several of these collections in their entirety. Then, they could have proposed a monolingual (French only) or bilingual edition. They chose the latter. Finally they could have presented a “bare” edition without paratextual matter (introduction, etc.) or one with paratexts. They chose the second option. This is their project of literary transfer.¹⁷² (Loc. cit.)

¹⁷⁰ “Toda tradução consistente é sustentada por um projeto ou por um propósito articulado. O projeto ou intenção é determinado tanto pela postura de tradutória quanto pelas exigências específicas de cada obra a ser traduzida. Eles não precisam ser enunciados discursivamente ou, a fortiori, teorizados. O projeto define a maneira pela qual o tradutor vai realizar a translação literária e se encarregar da tradução em si, para escolher um ‘modo’ de tradução, um ‘estilo’ de tradução.”

¹⁷¹ De novo, a ideia de teoria liga-se a origem da palavra, sendo seu equivalente “lançar um olhar a partir de um determinado ponto”.

¹⁷² “Consideremos o caso dos tradutores que decidiram introduzir a obra poética de Kathleen Raine na França. Eles poderiam ter escolhido uma entre várias possibilidades: fazer uma antologia dos poemas de Raine a partir de suas diversas coletâneas ou disponibilizar essas próprias coletâneas, inteiras ou em parte. Escolheram traduzir várias dessas coletâneas em sua totalidade. Poderiam, então, ter proposto uma edição monolíngue (somente em francês) ou bilíngue. Escolheram a última. Por fim, poderiam ter apresentado uma edição ‘nua’, sem paratextos (introdução, etc.) ou uma com paratextos. Escolheram a segunda opção. Esse é seu projeto de translação literária.”

Como se pode ver, há uma gama de possibilidades diante do tradutor. Antes mesmo de ele traçar a primeira linha ou digitar o parágrafo inicial, deve ter em mente os passos ulteriores.

No caso de Cardozo, que diferentemente dos tradutores franceses não se arrogou a incumbência de introduzir a obra de um autor estrangeiro em outro idioma e outra cultura, pode ter havido tantas ou mais possibilidades de levar a efeito a retradução em português de *Der Schimmlereiter*. Dentre todas, porém, ele optou por aquela que coloca em prática uma dicotomia cara à teoria da tradução e, ao mesmo tempo, também potencializa os desdobramentos de leitura.

A despeito de lembrar o fato de o projeto ou a intenção articulada de tradução não precisarem “[...] to be expressed discursively or, a fortiori, to be theorized” (BERMAN, 2009, p. 60)¹⁷³, Berman nada diz acerca da improficuidade dessas estratégias. Ao contrário disso, ele reconhece a multiplicidade que as enunciações, quando feitas, podem assumir:

The forms of a translation project when it expressed by the translators are multiple. Let us consider the translation of Shakespeare’s works over the last forty years; Michel Leyris’s project is stated rather briefly, while Yves Bonnefoy’s is presented at length and linked to a “certain idea of translation” (“L’ idée de la traduction”). Déprat’s project is not only thoroughly and clearly described (as was his Freud translation for the Presses Universitaires de France), but also theorized as a global project that includes the mode of translation and a reflection on the translation of dramatic works, the translation of Shakespeare in particular, and the types of paratexts that will support the translated texts. (Op. cit., pp.60-61)

¹⁷³ “[...] serem enunciados discursivamente ou, *a fortiori*, teorizados.”

E uma dessas enunciações Cardozo faz em *So far so close*¹⁷⁴, um dos principais paratextos a sustentar suas duas traduções. Nele, o tradutor esclarece o principal objetivo de seu projeto:

[...] o projeto objetivou explorar duas possibilidades críticas de tradução da obra de Storm: a primeira, que explora predominantemente as relações com a obra e o contexto alemão, mas sem perder de vista o contexto brasileiro de recepção da obra; e a segunda, que explora predominantemente as relações com o contexto brasileiro, mas sem perder de vista as relações com a obra alemã. (CARDOZO, 2010, p. 74)

Destarte, a opção pelo acondicionamento de ambas as traduções em uma mesma caixa, assim como sua publicação conjunta, já denotam, de antemão, a intenção de os livros serem lidos e recebidos como um projeto de tradução que, pode ser lido em conjunto ou separadamente. Pode-se dizer que esse estilo de apresentação fornece uma pista factual ao crítico: “Em termos práticos, trata-se de um projeto que consistiu em realizar duas traduções diferentes da novela alemã e em publicá-las em conjunto, como uma unidade” (op. cit., p. 81).

No entanto, se por algum motivo Britto ignorou esse indício ao tratar das traduções separadamente, não se pode afirmar exatamente o mesmo com relação à leitura crítica que Lenita Esteves empreendeu do projeto de tradução cardoziano.

Logo, ao discorrer sobre a correlação entre as traduções, ela entende que:

[...] a presença da segunda tradução ressignifica a primeira. Os dois volumes vêm numa caixa, com o intuito de serem adquiridos juntos. De certa forma,

¹⁷⁴ O prenome *So far, so close* configura-se em uma paráfrase tradutória sofisticada, na qual, ao mesmo tempo em que há uma alusão à versão inglesa (“*Faraway, so close!*”) para o título do filme “*In weiter Ferne, so nah!*”, de Wim Wenders, há também a transposição literal do nome recebido pelo longa-metragem no Brasil, (“*Tão longe, tão perto*”), transportado de volta à língua inglesa “ao pé da letra” (*So far, so close*).

¹⁷⁴ “Resta ao crítico, nessas condições, entrar nesse círculo e percorrê-lo por completo.”

são gêmeos não idênticos que colocam em ato a velha dicotomia estrangeirização versus domesticação e, como já se podia esperar, para problematizá-la. (ESTEVES, 2014, p. 197)

É claro que, somente a enunciação de um projeto de tradução ou a apreensão daquilo que ele seria não valem como critérios absolutos para uma leitura crítica. Por outro lado, sua desconsideração em nada contribui para o trabalho do comentador. Por isso,

Here the critic sees an absolute circle, not a vicious one: he must read the translation on the basis of its project, but the truth of his project is, in the end, accessible only based on the translation itself and on the type of literary transfer that it achieves. For everything that a translator can say and write about his project becomes a reality only in the translation. And yet the translation is never more than the realization of the project: it goes where and up to the limits of where the project leads it. It tells us the truth of the project only by revealing to us how it was carried out (and not whether, in the end, it has been carried out) and what the consequences of the project in relation to the original were. (BERMAN, 2009, p.61)¹⁷⁵

Diante desse círculo absoluto, a respeito do qual Berman fala, parece não restar outra coisa ao crítico que não seja apreender o projeto de tradução a fim de propor-lhe sua exegese, posto que: “Under these conditions the critic must still enter the circle and go all the way around it”¹⁷⁶ (loc. cit.). Além do mais, se o projeto de tradução já engendra em si sua própria crítica, realizando, nesse caso, uma (auto)avaliação pregressa, o mesmo não sucede à atividade apreciativa (ou em muitos casos depreciativa) da tarefa crítica, dado que, por sua imanência, esta seja posterior e derivativa.

¹⁷⁵ “Aqui o crítico vê um círculo absoluto, não um círculo vicioso: ele deve ler a tradução a partir de seu projeto, mas a verdade de seu projeto é, no final, acessível apenas com base na própria tradução e no tipo de translação literária que ele alcança. Pois, tudo que um tradutor pode dizer e escrever sobre o seu projeto se torna realidade apenas na tradução. E, no entanto, a tradução nunca é mais do que a realização do projeto: vai até onde os limites do projeto a conduzem. Ela nos diz a verdade do projeto apenas ao nos revelar como foi realizado (e não se, no final, ele foi levado a cabo) e quais as consequências do projeto em relação ao que fosse o original.”

¹⁷⁶ “Sob essas condições, o crítico ainda deve entrar nesse círculo e percorrê-lo por completo.”

Desse ponto de vista, não parece absurdo sustentar que o projeto de tradução de Cardozo já previa a crítica de Britto, ou melhor, já a delineava como uma de suas consequências previsíveis: “É provável que O Centauro Bronco seja recebido mais como uma adaptação do que como uma tradução, provocando imediatamente uma discussão sobre as diferenças entre tradução e adaptação” (CARDOZO, 2010, p.82). Não que esse tipo de recepção corresponda necessariamente à proposta do projeto, pois, para Cardozo, “Esta seria uma discussão legítima e produtiva, mas não é exatamente a discussão central que o projeto teve em vista promover” (loc. cit).

Quanto a isso, é claro, poder-se-ia objetar o fato de o texto *So far so close* ter sido publicado quatro anos após o lançamento das duas traduções, mais precisamente em 2010. Igualmente, é possível alegar, a partir do que o próprio Berman escreveu sobre a postura tradutória, que em um texto tal qual um artigo de natureza acadêmica, o discurso do tradutor muito provavelmente tenda a modular-se mediante certo grau de impositação.

The translating position is not easy to express and doesn't need to be expressed, but it can be articulated, indicated, and transformed into representations. However, these representations do not always express the truth of the translation position, especially when they appear in strongly coded texts like prefaces or conventional speaking situations like interviews. Here the translator tends to give voice to the doxa and to impersonal topoi about translation¹⁷⁷. (BERMAN, 2009, p. 59)

Entretanto, também é certo que a data na qual um texto é escrito quase nunca coincide com a data na qual ele é divulgado editorialmente; devido a fatores que vão desde as revisões necessárias até a decisão (propositada ou despropositada) pessoal do autor em protelar ou mesmo negar a veiculação de seu escrito. E, em se tratando do projeto de tradução da novela de Storm intentado por Cardozo, cujo caráter é tanto literário quanto científico – ou seja, tanto estético quanto especulativo –, em qual outro espaço (afora o da própria tradução, obviamente), além do posfácio, dos artigos, da

¹⁷⁷ “A postura tradutória não é fácil de enunciar e não precisa sê-lo, mas pode ser articulada, indicada e transformada em representações. Todavia, essas representações nem sempre expressam a verdade da postura tradutória; especialmente quando aparecem em textos fortemente codificados como os prefácios ou os discursos convencionais como a entrevista. Nesse caso, o tradutor tende a dar voz à doxa e aos topoi impessoais sobre tradução.”

entrevista, da dissertação ou da tese (que bem podem tornar-se livros, galvanizados na forma de ensaios ou tratados) poderia o tradutor tornar público seu percurso? Haja vista que, na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, “Saber escrever sobre o trabalho passa a fazer parte das habilitações necessárias para executá-lo” (BENJAMIN, 1994, p. 184).

Ainda assim, a crítica de Britto surge oficialmente impressa em 2012, data de publicação de seu livro, *A tradução literária*; isto é, seis anos após as publicações dos livros e dois em seguida ao artigo *So far, so close*. À vista dessa breve genealogia textual, e por meio de um exercício exclusivamente abduutivo de raciocínio, poder-se-ia considerar a hipótese de ela contestar mais diretamente o artigo (ou mesmo os artigos, já que Cardozo escreveu vários deles, nos quais direta ou indiretamente trata de seu cometimento tradutório) ao invés de o projeto de tradução propriamente dito. Pelo menos, a favor de tal prospecto depõe a cronologia dos textos mencionados.

Seja como for, além da preocupação em dispor as duas traduções em um mesmo invólucro e, portanto, apresentá-las como “gêmeas bivitelinas”, o projeto de Cardozo teve por escopo também contemplar as questões linguísticas do texto original. Isso porque,

Também é característica na obra de Storm a sua preocupação com a linguagem, sintomática já de uma concepção moderna de literatura. Não se restringindo a uma visão meramente instrumental, a linguagem se torna, em Storm, o próprio lugar em que homem e espaço são construídos. Isso significa que a sensação rítmica, as figurações alegóricas e até mesmo a obscuridade ou a expressão apoteótica de algumas passagens podem ser lidas como um mecanismo de construção do espaço físico e humano. Além disso, como a narrativa se passa numa região marcada por grande diversidade lingüística, em que a língua representa um dos traços identitários mais importantes, Storm incorpora essa diversidade em sua obra, variando os registros lingüísticos segundo o *status* social das personagens. (CARDOZO, 2010, p. 80)

A região à qual Cardozo faz referência é àquela que hoje é conhecida por região Norte da Alemanha. Por sua vez, os traços identitários aos quais alude não se resumiam (e tampouco se resumem até hoje) ao *status* social. Na verdade, eles são resquícios do período anterior à unificação alemã. A identidade alemã, em vista disso, é um ponto

difícil em uma malha intrincada. Para dizer pouco, mas o suficiente, a mentalidade bairrista dos pequenos reinados medievais convive ao lado da noção cosmopolita da União Europeia no século XXI.

De qualquer modo, essa amplitude linguística ressoa o tempo todo em *O centauro bronco*, ao passo que em *A assombrosa história do homem do cavalo branco*, ela toma voz por meio de termos específicos daquelas paragens apenas de vez em quando. Por sua vez, esses termos, que em sua maioria referem-se à vegetação local, à agricultura e às atividades ligadas aos diques, foram compilados em forma de notas tradutórias ao fim do livro.

Por isso, como salienta Esteves:

A primeira tradução traz auxílios para o leitor, como esclarecimentos sobre os termos empregados e notas do tradutor que contextualizam a organização social da história. A primeira nota, por exemplo, explica que “vargem” foi a tradução escolhida para o termo “*Marsch*”, que é uma “varga mais antiga, terra firme e pronta para o cultivo”. A nota de número 8 se refere a um termo de destaque no texto, “*Deichgraf*”, traduzido por “senhor-dos-diques”, que é uma espécie de “intendente”; a nota explica que esse cargo foi instituído na Frísia do Norte no século XVII, seguindo modelos holandeses de administração. Discorre, então, sobre como era a organização político-administrativa da região, para que o leitor possa entender desde o início da história qual era a posição desse personagem em relação aos outros. (ESTEVES, 2014, pp. 196-197)

O próprio termo “varga” é o correspondente encontrado pelo tradutor para “*Koog*”, isto é, “um terreno obtido para cultivo por meio de drenagem e represamento”¹⁷⁸.

Sob esse aspecto, tanto *A assombrosa história do homem do cavalo branco* quanto *O centauro bronco* estão mais próximos de ser “um caminho para o original”, “um aparato, um artifício técnico que nos aproxima” da obra, “sem pretender jamais repeti-la ou substituí-la”; como antes já ponderou Ortega Y Gasset. Pois, semelhante a uma exegese, elas fornecem a apresentação de alguns aspectos do texto original sem, contudo, proporcionar ao leitor o acesso a todas as suas dimensões de uma vez só. No

¹⁷⁸ Expressão correspondente em alemão: “durch Entwässerung und Eindeichung gewonnenes Land” .

fim, é isso que possibilita e, até mesmo, sempre exige a retradução de uma obra. Nesse fator reside também o caráter crítico das retraduições.

Entretanto, a busca por um “terceiro texto”, que alguns teóricos concebem como a verdadeira tradução – mas, que não é exatamente a proposta de Ortega Y Gasset – resultaria em um dilema, e:

O dilema é o seguinte: os dois textos, de partida e de chegada, deveriam, em uma boa tradução, se medir por intermédio de um terceiro texto inexistente. O problema é efetivamente dizer a mesma coisa ou pretender dizer a mesma coisa de duas maneiras diferentes. Mas esse mesmo, esse idêntico, não é dado em nenhum lugar sob o modo de um terceiro texto, cujo estatuto seria o do terceiro homem no *Parmênides* de Platão, terça parte entre a ideia de homem e as amostras humanas que supomos participar da ideia real. (Ricœur, 2011, p.26)

Em face do exposto por Ricœur, tem-se algo como o *tertium non datur* também em tradução.

Esse é o principal questionamento aqui feito a Britto quando ele sustenta que: “[...] o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como ‘a mesma coisa’ que o original [...] permitindo que o leitor da tradução afirme, sem mentir, que leu o original.” (BRITTO, 2012, p.28-29), que:

[...] quando afirmo que li uma obra originariamente redigida em numa língua que desconheço, pressupõe-se que eu a tenha lido em tradução, e nesses casos presume-se também que ler a tradução é ler o original (BRITTO, 2012, p. 55).

Primeiramente, para manter essa posição de que ler a tradução é o mesmo que ler o original – que, grosso modo, tradução e original são a “mesma coisa” –, seria preciso assumir que, nesse caso, não haveria necessidade de fazer retraduições, posto que o original quando muito é publicado novamente, em sua língua materna, com vistas a alguma revisão ortográfica, a algum acréscimo ou emenda do próprio autor (preferencialmente quando ainda vivo) , a alguma adaptação da obra para algum público

em específico ou, ainda, como reedição comemorativa de aniversário. Nunca com a intenção de dar acesso às várias dimensões do texto como pretendeu Ortega Y Gasset. Em segundo lugar, Britto incorreria em um sofisma de implicações lógicas ao sustentar de fato o argumento que desenvolve. Ou seja, ao afirmar que tradução e original são a mesma coisa ele arriscaria a coerência de seu próprio trabalho, uma vez que o livro no qual discorre a respeito de todas essas coisas trata da tradução literária (seu título, inclusive, é “*A tradução literária*”) e não da criação literária; distinção essa que ele faz questão de acentuar: “[...] tradução literária e criação literária *não*¹⁷⁹ são a mesma coisa” (BRITTO, 2012, p.33).

Por isso, levar a cabo sua ideia, seria o mesmo que depor contra ela, contradizendo-a por meio de seus próprios pressupostos críticos e teóricos.

16.1. O projeto de retradução como metáfora crítica

De fato, o pensamento de Britto não é aqui apresentado e discutido gratuitamente, à vista de ilustração ou, tampouco com propósito de ser condenado; uma vez que ele utilize *O centauro branco* como exemplo de distinção entre tradução e adaptação – pois, conforme afirma, “O experimento de Cardozo, a meu ver, mostra claramente a diferença entre uma tradução e uma adaptação”. (BRITO, 2012, p. 63) –, torna-se importante sopesar a ideia que esse crítico/tradutor¹⁸⁰ faz (ou deixa de fazer) daquilo que seria um projeto de tradução.

Não se trata, portanto, de tentar pôr em xeque ou refutar todo o raciocínio de Britto. Pelo contrário. Não há como discordar, por exemplo, da premissa na qual ele

¹⁷⁹ Grifo do autor.

¹⁸⁰ Deontologicamente, não é possível divisar “a voz que fala mais alto”: se a do tradutor, se a do professor acadêmico ou se a do crítico. Muitos autores têm alegado que os melhores teóricos e críticos de tradução seriam justamente os próprios tradutores, posto que conheçam todos os meandros da atividade como ninguém mais. Porém, se tal truísmo fosse aplicado à crítica literária – área das ciências humanas à qual a crítica de tradução encontra-se adstrita –, seria necessário exigir que todo teórico e crítico literário fossem, por primazia, escritores. E mais: mesmo sendo escritor, para que criticasse um poema, por exemplo, deveria ser um poeta. De igual modo, para criticar um romance, antes deveria ser um romancista, para falar de uma novela, nada mais justo do que ser um novelista, e assim por diante. De fato, se as mesmas condições-ideais lançadas aos tradutores, aos teóricos e aos críticos de tradução fossem estendidas aos teóricos e críticos literários, esse ramo, também chamado de atividade metaliterária, tornar-se-ia hermético, esotérico, o que interditaria uma inumerável parcela de sua contribuição aos (grandes e não tão grandes) debates.

embasa todo seu livro, a saber: a de que “[...] não só podemos como devemos avaliar criticamente traduções com um certo grau de objetividade” (op. cit., p. 39). Outra proposição importante, decorrente dessa primeira, é a de que é preciso ter uma atitude profissional diante do ofício de tradutor, o que implica ater-se à deontologia tradutória, trabalhar pautando-se em critérios éticos e não em militância político-ideológica. Mas, seu argumento mais forte consiste em afirmar que, se a meta absoluta da tradução (a traduzibilidade total de um texto) é inatingível, de modo algum essa constatação poderá impedir o (bom) tradutor de ter como objetivo principal outra coisa que não seja mirar justamente o absoluto¹⁸¹.

Apesar disso, nos termos em que Britto expõe o caso das duas traduções de Cardozo, tem-se a impressão de que por um lado, o de *A assombrosa história do homem do cavalo branco*, opera Dr. Jekyll, e, do outro, o de *O centauro bronco*, emerge Mr. Hyde. Isso porque a avaliação que faz é unívoca, ou seja, para cada versão de *Der Schimmlereiter* em português ele espera que haja apenas um universo de possibilidades correspondente. Ele não pensa ambos os textos como projetos de tradução.

Ora, aventar possibilidades e explorá-las, como bem acentua George Steiner, é não só uma capacidade inerentemente humana, mas uma necessidade expressa – contida na própria estrutura linguística – de “ludibriar” a morte:

O tempo futuro e a habilidade para discutir eventos possíveis no dia seguinte ao funeral de alguém ou mesmo no espaço estelar daqui a um milhão de anos parecem configurar uma conquista específica do *homo sapiens*. O mesmo acontece com os modos subjuntivo e conformativos, em si mesmos intimamente relacionados, de certa forma, aos modos do futuro. Só o homem, a princípio, possuiria os meios para alterar seu mundo recorrendo a cláusulas condicionais hipotéticas; cláusulas que podem criar sentenças como “se César não tivesse ido ao Capitólio naquele dia”. Parece-me que toda essa gramatologia fantástica e formalmente incomensurável de verbos futuros, de subjuntivos e optativos, revelou-se indispensável à sobrevivência e à evolução do “animal-linguagem” – confrontados como sempre estivemos, pelo escândalo e pelo mistério incompreensível da morte individual. (STEINER, 2003 p.14-15).

¹⁸¹ “Ora, sabemos que um texto produzido num idioma não pode ser recriado com exatidão num idioma estrangeiro; quanto a esse ponto, todos estamos de acordo. A questão que quero reiterar é que isso não deve ser visto como um argumento para que descartemos a meta de *fidelidade* ao original. Se a fidelidade absoluta, integral, perfeita é uma meta inatingível, nem por isso vamos abrir mão dela como orientação.” (BRITTO, 2012, p. 50)

16.2. A dimensão linguístico-cultural do projeto

Por acreditar que, em seu projeto de retradução a linguagem não é apenas o constructo da *physis* e do *pathos* humano, mas uma questão a ser posta, Cardozo investe concentradamente nesse aspecto.

Note-se, por exemplo, que a passagem do original, na qual o narrador forasteiro chega à estalagem do senhor-dos-diques e de seus subalternos e depara-se, de súbito, com o dialeto da região, teria sua nuance linguística melhor expressa na tradução *O centauro bronco* por conta da preferência de Cardozo em manter o estilo roseano como um padrão textual constante.

Pois, se no fragmento em alemão o personagem relata:

Ich band das meine an einen derselben und überwies es dann dem Knechte, der mir beim Eintritt in den Flur entgegenkam: »Ist hier Versammlung?« frug ich ihn, da mir jetzt deutlich ein Geräusch von Menschenstimmen und Gläserklirren aus der Stubentür entgegendrang.
 »Is wull so wat«, entgegnete der Knecht auf plattdeutsch – und ich erfuhr nachher, daß dieses neben dem Friesischen hier schon seit über hundert Jahren im Schwange gewesen sei – »Diekgraf und Gevollmächtigten un wecke von de annern Interessenten! Dat is um 't hoge Water!«
¹⁸²(STORM,2014, p. 5)

Em português, na tradução *O centauro bronco*, ele diz:

Apeei nos defrontes do cercado de pau. No alpendre, um cabra veio de recepção, a bens. Deu-se logo aos cuidados do cavalo. – É reunião? – eu, adiantando um ouvido de vozes e copos.
 ___ É o que é – o homem, num falar todo seu. Logo percebi: não se tratava de fala local específica, mas dum brotado de rama, no inventável dos sertões. – É o patrão, mais um ajuntado dos cabras e encarregados. Tão assuntando da queimação. (STORM, 2006b, pp. 13-14)

¹⁸² “Amarrei o meu a uma dessas argolas e deixei-o aos cuidados de um ajudante que logo veio ao meu encontro no corredor do estabelecimento. – É alguma reunião? – perguntei, já que ouvia claramente o vozerio e o tinido de copos vindo da sala ao lado. – É mais ou menos – respondeu o ajudante em *Plattdeutsch*. Soube, depois, que há mais de cem anos esse dialeto do alemão vinha tomando conta daquela região, concorrendo diretamente com outro ramo minoritário do baixo-alemão, o frísio. – O senhor- dos- diques, o mestre-dos-diques e alguns interessados! É sobre a cheia da maré!” (STORM, 2006a, p.10)

Afora as frases “*Is wull so wat*” e “*Diekgraf und Gevollmächtigten un wecke von de annern Interessenten! Dat is um 't hoge Water!*”¹⁸³, o excerto em alemão não traz outras marcas dialetais. E, nesse ponto, é no mínimo curioso perceber que justamente “*Is wull so wat*”, frase enunciada em baixo alemão (*Plattdeutsch*), é a única a não soar tão dialetalmente na tradução de Cardozo. Talvez, a palavra “*Knecht*” pudesse ser traduzida como “peão”, posto que ela não se refira a qualquer tipo de criado ou servente, mas especificamente àquele trabalhador rural responsável pelas tarefas que envolvem o trato de animais. No português do Brasil, contudo, a contextualização poderia alcançar um âmbito mais genérico, dado que “peão”, além de ser sinônimo de “ginete”, refere-se, na linguagem coloquial, a qualquer trabalhador que se ocupa de serviços pesados e braçais nas mais diversas áreas empregatícias. Ao contrário, “cabra”, é empregado no registro informal do português do Brasil, sobretudo na variante linguística nordestina, referindo-se a um determinado indivíduo ou sujeito, cujo equivalente em grande parte das regiões Sul e Sudeste seria “cara”.

Entretanto, se nem “*Knecht*”, nem “*Gevollmächtigter*” correspondem necessariamente à ideia de “cabra”, e tampouco “*band*” (que é o pretérito imperfeito do verbo “*binden*”) indica a ação de “apear” (“*binden*” pode significar “atar”, “ligar”, “amarrar”, “prender”, etc.), pode-se perceber que Cardozo leva, em português, ao extremo uma possibilidade latente no texto em alemão; a saber, a regionalização da prosa.

Um pouco mais adiante, ele também incorpora o termo “*Ricks*”¹⁸³ (espécie de palanque onde se amarra animais) ao sintagma “cercado de pau”, enquanto o próprio Storm, em alemão, toma o cuidado de explicar o que ele significa: “[...] das heißt auf zwei Ständern ruhende Balken mit großen eisernen Ringen, zum Anbinden des Viehes

¹⁸³ No trecho em alemão: “Mein Pferd war schon von selbst auf den Weg am Deich hinabgeschritten, der mich vor die Tür des Hauses führte. Ich sah wohl, daß es ein Wirtshaus war; denn vor den Fenstern gewährte ich die sogenannten »Ricks«, das heißt auf zwei Ständern ruhende Balken mit großen eisernen Ringen, zum Anbinden des Viehes und der Pferde, die hier haltmachten.” (STORM, 2014, p. 6)

und der Pferde, die hier haltmachten”¹⁸⁴ (STORM, 2014, p. 5). Esse mesmo procedimento é adotado por Denis Jackson, o tradutor britânico da obra: “I saw without any doubt that it was an inn, for in front of the window I recognised the so-called Ricks, two posts supporting a beam with large iron rings for the tethering of livestock and horses that halted here”¹⁸⁵ (STORM, 1996, p. 15).

Ora, se o autor julga necessária a explicitação do termo, logo se infere que ele pudesse ser desconhecido da maioria dos leitores alemães da época.

Porém, se o tradutor, em *O centauro bronco*, opta pela supressão do fragmento¹⁸⁶ no qual a palavra “*Ricks*” figura – ou, parece ser o mais provável, ele opta por uma economia narrativa nesse sentido –, em *A assombrosa história do homem do cavalo branco*, ele procura seguir mais de perto o texto original e ao adotar o mesmo mecanismo perifrástico do qual se vale Storm:

Meu cavalo foi logo pondo-se dique abaixo, tomando o caminho que me levaria até a casa. Percebi tratar-se de uma estalagem, pois adiante das janelas havia uma trave de madeira apoiada sobre duas estacas, com argolas de ferro para amarrar tanto o gado em geral quanto os cavalos de quem parasse por ali. (STORM, 2006a, p. 10)

Contudo, mesmo que Cardozo não traduza “*Ricks*” (e outros tantos termos e expressões) – talvez por não encontrar em português, sobretudo na variante linguística empregada, um termo correspondente ou talvez por entender que a explicação de Storm seja suficientemente elucidativa ou por ambos os motivos –, isso em nada o impede de criar “[...] diferentes *jogos de leitura*, diferentes possibilidades de explorar o *espaço de*

¹⁸⁴ “[...] apoiada sobre duas estacas, com argolas de ferro para amarrar tanto o gado em geral quanto os cavalos de quem parasse por ali.” (STORM, 2006a, p.10)

¹⁸⁵ ““Vi, sem sombra de dúvida, que era uma pousada, pois em frente à janela reconheci os chamados Ricks, dois postes que sustentavam uma viga com grandes anéis de ferro para amarrar gado e cavalos que paravam por ali.”

¹⁸⁶ Pois, fica da seguinte maneira na tradução: “Nem bem cocei de me querer adiante, o cavalo já foi comendo chão. Vi as janelas abertas do avarandado, Nas janelas, vi gente. Sem muito de ouvir, dei sentido que falavam, No então me aproximando, conheci o certo do pouso”. (STORM, 2006b, p. 13)

relação que se instaura a partir da leitura desses textos” (CARDOZO, 2010, p. 81). Pelo contrário. Os silêncios produzidos pelas omissões e as vozes presentificadas pela distensão do registro linguístico apontam para a complementaridade das duas traduções, demonstrando que o projeto de Cardozo presta-se aos diversos níveis de leitura, aos diferentes propósitos do leitor, podendo até mesmo servir-lhe de percurso de formação crítica. Porquanto,

[...] muitos leitores poderiam optar pela leitura de apenas uma das traduções. Outros leitores poderiam ler ambas as traduções e ficar tentados a compará-las. E alguns poucos leitores poderia ainda ler ambas as traduções e sentir-se movidos a compará-las com o texto em alemão. (Op. cit., pp. 81-82).

Isso significa oferecer ao público mais que uma tradução interlinear. O intuito, efetivamente, é o de “atiçar” a percepção do leitor no que concerne à leitura enquanto pivô da tradução:

O primeiro ponto, aqui, é tornar explícito o fato de que há diferentes possibilidades de leitura dessa obra, o que, por sua vez, poderia levar os leitores a perceber que há diferentes possibilidades de traduzi-la. O eixo de articulação dessa questão é o fato e ambos os textos serem oferecidos como tradução. (Cardozo, 2010, p. 82)

Nesse sentido, o tradutor procura acurar o senso crítico do leitor, fazendo que ele dê um passo maior do que o previsto na sua tarefa de atualização da obra:

O segundo ponto, aqui, é desafiar os leitores que tenham lido ambas as traduções a se perguntarem se não seria possível dizer que, em alguma medida, eles leram duas vezes a *mesma*¹⁸⁷ novela, a despeito de todas as diferenças explícitas entre elas. Essa discussão poderia colocar em questão uma noção da tradução baseada exclusivamente na pressuposição da semelhança, tendo em vista que coisas muito diferentes também podem fazer as vezes de tradução uma da outra. Talvez esse tipo de discussão não seja tão diferente do que ocorre no mundo do teatro. Alguém pode ter assistido a duas montagens completamente diferentes do *Mercador de Veneza*, mas mesmo assim referir-se a elas como sendo duas montagens da *mesma*¹⁸⁸ peça de

¹⁸⁷ Grifo do autor.

¹⁸⁸ Idem.

Shakespeare. Por que isso tem de ser tão diferente no mundo da tradução?
(Loc. cit.)

Assim sendo, o experimento linguístico do tradutor recontextualiza a leitura do relato em português, posto que, para Lenita Esteves, “[...] a linguagem ‘rosiana’ de Cardozo torna a sua tradução domesticadora mais difícil de ler do que sua tradução estrangeirizadora”, o que a leva concluir que: “Ao contrário do que se esperaria de uma tradução domesticadora, talvez o esforço seja maior em *O centauro branco* do que em *A assombrosa história do homem do cavalo branco*” (ESTEVES, 2014, p. 206).

De fato, seria desconcertante aplicar o termo “domesticador” à tradução *O centauro branco*, posto que ele implique, desde sua concepção primeira, a etimológica, a ideia de “tornar caseiro”; em termos literários isso equivale a tornar o texto traduzido o mais transparente e fluido possível¹⁸⁹. Nesse caso, então, o que seria doméstico? O *pastische* operado por Cardozo, sobretudo no que diz respeito ao estilo narrativo de Guimarães Rosa? Evidentemente, a dialetação, como provou Guimarães Rosa, tem o seu o quê de “inventável”. Daí decorre o argumento expresso pelo tradutor, ao fim do volume, sobre a questão da linguagem:

Na ficção, em geral, o espaço físico e humano, bem como suas respectivas relações, são construções *na* linguagem e *da*¹⁹⁰ linguagem. Ocorre que, nesse recorte particular da ficção brasileira, a linguagem não é apenas o lugar dessas construções; nesse sertão ficcional, *a linguagem também é uma questão*. As referências cardeais que delimitam o espaço deste projeto de tradução (Jose de Alencar, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha e Graciliano Ramos) dão testemunho da dimensão e da diversidade de tratamento dessa questão. Ainda que enfrentem com diferentes preocupações e de modo muito distinto – na medida mesmo do incomparável, para o quê o intervalo de 80 anos, que separa a primeira edição de *O sertanejo* e de *Grande sertão: veredas*, não será de todo irrelevante –, em nenhum dos casos as obras lançam mão de um uso padrão da língua, tampouco de uma linguagem menos preocupada com a relação entre o narrado e a narrativa.[...] Nesse

¹⁸⁹ O *domus*, na civilização romana antiga, era o local chefiado por um *dominus* (senhor), daí, portanto, originam-se, em português, o substantivo “domínio”, o verbo domesticar, o adjetivo “dominador” e a forma de tratamento monárquica e eclesiástica “dom”. Já, o termo latino *casa* possuía uma conotação pejorativa de habitação precária. Entretanto, de alguma forma, foi adotado em língua portuguesa sem sua carga depreciativa.

¹⁹⁰ Todos os grifos dessa citação são do próprio Mauricio Mendonça Cardozo.

sentido, a linguagem não pode deixar de ser uma questão também n espaço deste projeto de tradução. Daí a tentativa de encontrar uma textura narrativa que confira densidade a essa questão no texto traduzido. Não como tentativa de reprodução – como símile – do tratamento da linguagem nessas quatro obras. Em outras palavras,, não com intuito de escrever, por exemplo, *como* Euclides da Cunha ou Guimarães Rosa – tarefa *ab ovo* fadada ao fracasso –, mas sim, tomando essas referências como matriz e fazendo ecoar essas vozes no texto traduzido, sem perder de vista os limites que se impõem à realização de tal tarefa [...] (CARDOZO, 2006b, p. 162)

Afinal, o projeto de Cardozo não se resume a uma transposição apenas linguística; pelo contrário, segundo ele: “O projeto de dupla-tradução da novela de Storm estrutura-se a partir de três questões centrais: uma de natureza teórica, uma de natureza crítica e uma de natureza sócio-cultural” (CARDOZO, 2010, p. 81).

Assim, orientando-se pela concepção de tradução cultural de Homi Bhabha¹⁹¹, Cardozo “realoca” e “reinscreve” a ficção alemã do fim do século XIX “[...] em torno da possibilidade de progresso, indo portanto, além da esfera narrativa” (Op. cit., p. 83). O progresso ao qual se refere o tradutor constitui, nas narrativas, o rompimento com velhos paradigmas, a superação de antigas formas de pensar e conceber o mundo e, portanto, acarreta a reconfiguração da realidade imediata.

No *Schimmelreiter*, o desejo de um homem por inovação se traduz em progresso. O jovem Senhor dos Diques enfrenta todo tipo de resistência: da ordem do irracional, do político e do conservadorismo. Ele sofre um fim trágico, sua história sobrevive apenas como mito, mas seus feitos têm um impacto positivo para a comunidade onde vivera. Ao fim e ao cabo, a implementação de uma nova forma de dique redimensionaria completamente a relação homem-natureza em toda região. (Loc. cit.)

Dessa maneira, a ação – ao redor da qual se move o protagonista e toda a trama da novela – obtém na interpretação de Cardozo um caráter positivo.

¹⁹¹ “Para Bhabha ‘Estar no ‘além’ é habitar um espaço de intervenção [...] e é o espaço de intervenção instaurado nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa na existência (Bhabha, 1994, p. 12). As palavras de Homi Bhabha assumem, no contexto do projeto de tradução apresentado aqui brevemente, um caráter de palavra de ordem e sintetizam o sentido dessa empreitada tradutória.” (CARDOZO, 2010, p. 86).

Contudo, convém fazer aqui uma emenda: os feitos de Hauke Haien não têm um impacto absolutamente salutar na comunidade à qual pertence, pelo menos não a curto e médio prazo. Na verdade, o novo dique transformou-se, ao fim do enredo, no motivo da tragédia que enredara todos os habitantes do local. Portanto, esse viés supostamente progressista da história pode revelar-se em um ardid da leitura.

Com esse outro enfoque, pode-se ponderar o fato de que, ao insurgir-se contra algumas tradições locais, Hauke Haien tenha lançado sua própria (má) sorte e imputado a si todo o tipo de desventuras. De fato não seria difícil sustentar essa posição, caso se traçasse a trajetória de insurreição dessa personagem.

Assim, poder-se-ia cogitar que o primeiro passo dado em direção ao próprio declínio seria o isolamento ao qual se circunscreveu Hauke. Esse comportamento tem início quando seu pai, ao perceber a inaptidão do filho para a “lida” no campo, resolve mandá-lo para os trabalhos forçados no dique¹⁹², a fim de “curar-lhe” do tal Euclides geômetra.

Lá, da Páscoa até o dia de São Martinho de Tours, em novembro, o garoto, juntamente com outros trabalhadores, passaria seu tempo puxando terra. – Isso vai curá-lo desse Euclides – pensou. [...] O garoto puxou terra. Mas carregava sempre no bolso o Euclides. E enquanto os outros trabalhadores faziam suas refeições, emborcava num canto seu carrinho de mão, sentava-se sobre ele e passava o almoço inteiro com o livro nas mãos. Quando, no outono, as marés subiam demasiado e, por vezes, os trabalhos no dique tinham de ser interrompidos, não voltava com os outros para casa. Ficava lá, as mãos sobre o joelho, sentado de frente para o ar sobre a parte mais externa do dique. (STORM, 2006a, pp. 14-15)

¹⁹² “Quando o pai percebeu que o garoto não tinha jeito para lidar nem com vacas nem com ovelhas, e que mal percebia quando as favas começavam a florescer – o que costumava ser motivo de grande alegria para o povo daquelas vargens na Frísia do Norte; quando entendeu, pensando mais além, que sua propriedade poderia certamente ser tocada por um camponês e um garoto, mas que não teria sucesso nas mãos de um pseudo-erudito e de um ajudante; e quando considerou, finalmente, que nem ele mesmo tivera assim tanto sucesso na vida, resolveu mandar o filho para os trabalhos no dique.” (STORM, 2006a, p. 14).

Já, em paragens muito distantes e diferentes das terras setentrionais, ocorre vislumbre parecido a Teodorico Mendes, pai de Naldo, que busca reaver o filho, enlevado pela leitura do enciclopédico Euclides brasileiro¹⁹³. Porquanto,

Da páscoa até o dia de Todos os Santos, a vida do menino haverá de ser um cavouco. – Ah, se isso não curá esse Euclides? [...] Cavucou, puxou terra, que foi só e só o que fez. Mas no forro da algibeira, sempre o Euclides. Manducasse a tropa, virava de borco o carro de mão e tomava assento por de sobre. Em bem, fazia do livro sua vianda. Quando a estação, ao tão do seco, lascava o barro a ponto de não mais, punham o cavouco em suspenso e desfazia-se o ajudório. Sem quês, o povo todo açoitava o rumo de casa. O menino, vias de, não se ia. Agachava é na apreciação, plantava prumo no imenso defronte da catinga. (STORM, 2006b, p. 18)

Há, sem dúvida, boa dose de estreiteza e pré-determinismo no modo de pensar e agir de Tede Haien e de Teodorico Mendes. Contudo, não se pode deixar de lado a rusticidade com a qual eles haviam sido imbuídos desde sempre. Pois, embora a frente de seus conterrâneos no que se refere à percepção das coisas e à instrução, eles ainda são homens completamente inseridos em suas comunidades.

Por outro lado, Hauke parece ser tomado gradativamente por um misto de altivez e denodo, que o leva não só a menosprezar quase todos à sua volta, mas também a desafiar à impetuosidade do Mar do Norte.

Sempre que se anunciava uma maré de lua, apesar do mau tempo e da tempestade, Hauke Haien estava lá, junto à parte externa do dique, órfão de todos na mais completa solidão. E enquanto as gaivotas grasnavam e as águas quebravam no dique, levando consigo, no retorno da rebentação, grandes porções de relva que cobria a rampa da barragem, era possível escutar ao longe a risada furiosa de Hauke. – Vocês não fazem mesmo nada direito! –

¹⁹³ “O pai viu logo. O menino tinha gênios pra roça não, nem pra bater no pó o mirrado do feijão. Mal dava pelo mandacaru em flor – que assinava alegrias de chuva na alma sertaneja. Pensando o adiante, no estimável mais além mais além, calculou a vida de seus bezerros se bem levando por ali, no braço dum cabra bom, mais o menino. Mas não somou futuro no vão de um bronco meia-letra, mais o assonsado dum cangueiro. Nem ele nem, mesmo no ão da idade, não tinha vingado o bem de vida. Presumível em vista, firmou pulso de mandar o filho pras frentes de trabalho.” (STORM, 2006b, pp. 17-18).

esbravejava contra o estrondo das ondas. – Nem vocês, nem homem nenhum por aqui! (Op. cit., p. 17)

Não ao mesmo tempo e tampouco de forma idêntica, no hemisfério Sul da América, Naldo Mendes experimenta algo semelhante, visto que:

Fins de ano, ora e vez, o sol teimava seus ardores, desferindo e meio os castigos da terra. Nesse então, a mor de queimação, Naldo se embrenhava nos meados, no retorcido dos garranchos. Quando dava de envés de, aí era apumar o observável no elevado do albardão. As manhãs calavam as ramagens no silêncio imóvel do sem pássaro – ventos, nem. A quentura enveredava a tosta do capão, suas feridas. Cada onda de mormaço riscava um leite seco no leigo da campina. Mas no longe der tudo, o aboiado dum riso iroso cortava o espaço – Cê é o nada que preste, diá! – Naldo, o peito rasgado no de encontro. – O sem pé! O sem par! (STORM, 2006b, p. 20)

Sendo que, no caso de Naldo, nesse trecho em particular, não se evidencia empáfia semelhante àquela apresentada por Hauke Haien no trato com seus compatriotas.

Em contrapartida, até os amigos de longa data passam a evitar Hauke Haien, uma vez que “Não passava pela sua cabeça andar em companhia de seus antigos colegas de escola. Estes, por sua vez, também não pareciam dar a ele muita atenção” (loc. cit.).

A propósito, tanto no texto em alemão quanto nas traduções de Cardozo, não fica claro se os antigos companheiros de Hauke já o ignoravam antes de sua mudança de atitude, por considerarem-no apenas um “sonhador”. O tom adotado pelo narrador é lacônico nesse ponto: “Mit denen zu verkehren, die mit ihm auf der Schulbank gesessen hatten, fiel ihm nicht ein, auch schien es, als ob ihnen an dem Träumer nichts gelegen sei”¹⁹⁴ (STORM, 2014, p. 14). De modo igual, esse traço evasivo é mantido em *O Centauro Bronco*: “Do pouco assento de escola, não tinha o tido dos colegas. Nem um restante. Eles, a ver, sequer faziam o gosto de sua companhia” (STORM, 2006b, p.20). O projeto de Cardozo é fiel ao posicionamento do narrador neutro (*der neutrale*

¹⁹⁴ “Não passava pela sua cabeça andar em companhia de seus antigos colegas de escola. Estes, por sua vez, não pareciam dar a ele muita atenção.” (STORM, 2006a, p.17)

Erzähler), aquele que, quando entra em cena, é responsável pela introdução das cenas mais dramáticas, cenas essas que constituem as unidades fechadas que sustentam toda a narrativa.

Mas, o prenúncio da reviravolta no destino de Hauke dá-se quando ele “imola” à sua sanha o animal de estimação de uma velha e pobre vizinha. A citação desse episódio é longa, porém, necessária, visto que ela dimensiona de maneira mais profunda o acontecimento, revelando ao leitor o que o bicho realmente evoca na narrativa. O passo começa ressaltando, de novo, o intermúndio ao qual Hauke recolheu-se (STORM, 2006a, pp. 21-22). Por seu lado, Naldo Mendes vivencia uma situação parelha (STORM, 2006b, pp.23- 25).

De suma importância e confrontar essas passagens nas traduções. Pois, essa circunstância representa, em ambas as narrativas, o início do processo de ruptura tanto de Hauke como de Naldo com suas respectivas comunidades e, ao mesmo tempo, figura como a violação de um código estabelecido entre o Homem, a natureza e a sociedade; e, é essa a postura e o temperamento que John C. Blankenagel vê como exteriorização da “tenacidade desafiadora”¹⁹⁵. Pois, ao recusarem-se, pela primeira vez, dividir os despojos de suas caças com os animais e ao profanarem o “relicário dos mortos”, matando os gatos, os protagonistas, em um mesmo e único gesto, afrontam a ordem natural e sobrenatural das coisas em sua grei.

Em suma, como consequência por destituírem duas miseráveis anciãs daquilo que era seu único e mais precioso bem, recebem em troca o esconjuro. O fato é descrito da seguinte forma em *A assombrosa história do homem do cavalo branco*:

¹⁹⁵ “His defiant tenacity is brought out strikingly by his strangling of Trien’ Jans’ tomcat that attacks him. While the vicious cat scratches and claws his forearm, he chokes the beast, saying grimly: ‘Let’s see who can stand this longest’. By presenting such vivid details, Storm prepared his readers for the stubborn steadfastness with which Hauke subsequently triumphs over hostile opposition to his projects as dikegrave.” (BLANKENAGEL, 1952, p. 174). (“Sua tenacidade desafiadora é realçada pelo estrangulamento do gato de Trien 'Jans que o ataca. Enquanto o gato feroz arranha e crava as garras em seu antebraço, ele sufoca o animal, dizendo sombriamente: ‘Vamos ver quem aguenta por mais tempo’. Ao apresentar detalhes tão vívidos, Storm preparou seus leitores para a firmeza obstinada com a qual Hauke triunfou, na seqüência, sobre a oposição hostil a seus projetos como senhor-dos-diques.”

Acontece que o angorá era a jóia mais rara de sua senhora. Além de companheiro dileto, era a única lembrança deixada pelo filho marinheiro, que morrera de súbito naquele mesmo litoral, em meio a uma tempestade, ao ajudar sua mãe na pesca com camarões. Hauke limpava com um lenço o sangue dos ferimentos e mal chegara a dar os primeiros passos quando, vindo de trás da choupana, invadiram-lhe os ouvidos rumores de lamúria e praguejamento. Virou-se e viu a velha de joelhos no chão. O cabelo grisalho esvoaçava em torno dum lenço de cabeça de cor grená. – Morto! – plangia a anciã. – Morto! – e ergueu ameaçadoramente seu braço macilento em direção ao rapaz: – Maldito seja! Você o matou, seu vagabundo imprestável! Você não era digno nem mesmo de escovar o pêlo da cauda dele! – A velha atirava-se sobre o corpo e, com a barra do avental, enxugava-lhe carinhosamente o sangue que ainda corria das narinas. E continuava a amaldiçoar o rapaz. (STROM, 2006a, p. 23)

E, deste modo em *O centauro bronco*:

O que houve, que se deu: o porém. O bicho esse, era da dona o qual, o quê de mais precioso. Pro além de companheiro, fazia ainda o vivo da lembrança – do filho o um único devorado de sol comedor de tempo. Naldo ainda limpava o braço, um fundo de sangue na ferida. Aí, foi o quando da arenga, do carpido no ouvido. Mal nem tinha retomado o passo, virou-se, viu. A velha no chão, de por extenso. O crespo do cabelo embaraçava o grisalho na ramagem. – Morto! – a velha, o escarnado dos ditos. – Morto! – o em riste. – Maldito! Cê matou ele, seu peste! Doidivã do diacho! Seu nadaquepreste! – a velha, de arqueado sobre o bicho. No carinhoso do mimo, limpava com a saia o corrido de sangue na fuça do morto. E arrenegava as pragas todas. (STORM, 2006b, pp. 25-26)

Por conta disso, e da sucessão de eventos que, girando em torno do protagonista, culminam no desenlace da história, alguns autores como Blankenagel sustentam a ideia de que:

In his “Novelle” *Der Schimmelreiter* Theodor Storm treated the problem of tragic guilt with great breadth and with profound insight into human character and human relations. Directly, as well as by subtle implications, the entire narrative seems to center around this problem.¹⁹⁶ (BLANKENAGEL, 1952, p. 170)

¹⁹⁶ “Em sua ‘Novelle’, ‘Der Schimmelreiter’, Theodor Storm tratou o problema da culpa trágica com grande amplitude e com uma profunda percepção do caráter humano e das relações humanas. De modo direto, bem como por implicações sutis, toda a narrativa parece centrar-se em torno desse problema.”

Sendo que, para ele, a própria caracterização da personagem é feita por Storm de modo a instaurar a estrutura trágica na narrativa, conferindo-lhe, com isso, a verossimilhança pretendida. O motivo da culpa trágica – recuperado e realocado em ambas as traduções de Cardozo – torna-se, assim, um elemento da retórica narrativa, reiterado com o propósito de concatenar todo o trecho e ao mesmo tempo, ainda de acordo com Blankenagel, de redimir Hauke ao fim, assegurando-lhe definitivamente a simpatia do leitor¹⁹⁷.

17. O horizonte do tradutor

Último passo no método analítico de traduções proposto por Berman, o horizonte do tradutor é, de acordo com o próprio tradutólogo, praticamente a “soma” da postura tradutória e do projeto de tradução. Berman ainda confessa ter cooptado o termo “horizonte”, em sua acepção hermenêutica moderna, primeiramente da filosofia de Husserl e Heidegger, passando pela elaboração epistemológica de Hans Georg Gadamer e Paul RICŒUR até ter chegado à hermenêutica literária de Hans Robert Jauss, para, a partir desse *framework*, incorporá-lo a uma hermenêutica do traduzir.

Ele define assim o conceito:

In a preliminary description, the horizon can be defined as the set of linguistic, literary, cultural, and historical parameters that “determine” in quotation marks because I am not speaking of simple determinations in the

¹⁹⁷ “When the break in the dike occurs at this very spot during one of the worst storms in history, a section of the old wall crumbles away. But again the reader’s sympathy is with Hauke, for, instead of blaming the elements, he frankly admits his guilt to himself, and confesses that he alone had recognized the full menace of the weak spot and that in spite of all opposition he should have insisted on adequate measures.” (Op. cit., p. 180)

sense of conditionings, whether they are thought of in structural or causal terms.¹⁹⁸ (BERMAN, 2009, p. 63)

Desse ponto de vista, tudo o que foi exposto nos capítulos anteriores constitui o horizonte do tradutor Mauricio Mendonça Cardozo. Repetir tais informações seria um exercício protocolar de parafrasear. Isso é dispensável. O que se pode e deve fazer e acrescentar alguns dados ainda não explicitados sobre a postura e o projeto de Cardozo dentro dessa “experiência de mundo, de ação, de contextualização e recontextualização” (Op. cit., p. 64) que é o horizonte tradutológico para Berman.

Poder-se-ia vislumbrar o lado ainda não exposto desse horizonte com a seguinte indagação: o que seria tradução para Cardozo?

Ele inicia seu posfácio à edição de *O centauro bronco* definindo sua concepção a respeito em duas frases: “Traduzir é como partir numa viagem. É movimento.” (CARDOZO, 2006b, p.153). Ora, apesar de reverberar em seus escritos e discursos sobretudo os pensamentos de Jacques Derrida, Emmanuel Levinas e Homi Bhabha, há na ideia que Cardozo faz da tradução uma clara influência do Idealismo alemão. Mais especificamente, sua percepção da tradução enquanto “viagem” e “movimento” é herança incontestada do conceito de *Bildung*.

Nesse sentido, a *Bildung*¹⁹⁹ é um *auto-processo* em que há um “mesmo” que se desdobra até adquirir sua plena dimensão. É provável que o conceito mais elevado que o pensamento alemão da época tenha criado para interpretar esse processo seja o da *experiência*, que Hegel arrancou da estreiteza de sentido que Kant lhe havia conferido. Pois a experiência é a única noção que pode abraçar todas as outras. Ela é alargamento e infinitização, passagem do particular ao universal, prova da cisão, do finito, do condicionado. É a viagem, *Reise*, ou migração, *Wanderung*. Sua essência é jogar o “mesmo” em uma dimensão que vai transformá-lo. Ela é o movimento do “mesmo” que, mudando, encontra-se “outro”. (BERMAN, 2002, p. 81-82)

¹⁹⁸ “Numa descrição preliminar, o horizonte pode ser definido como o conjunto de parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos que ‘determinam’, entre aspas, porque não estou falando de determinações simples no sentido de condicionamentos, sejam eles de ordem estrutural ou causal.”

¹⁹⁹ Grifos do autor.

De igual importância é pautar a concepção que Cardozo faz a respeito da noção de apropriação, sendo que para ele, no contexto brasileiro em específico:

O episódio da “deglutição do Bispo Sardinha” – como a ele se referia Oswald de Andrade no *Manifesto antropófago*, em 1928 – é emblemático do que representavam, em meados do século XVI, os primeiros esforços de construção de uma relação entre brasileiros autóctone e o europeu branco. Nesses termos, e no mesmo espírito do que propunha Oswald de Andrade em seu *Manifesto*, esse acontecimento pode ser considerado como o grau zero da experiência brasileira de *apropriação do Outro*²⁰⁰. (CARDOZO, 2008, p. 180)

Nesse texto, ele nada fala de específico sobre a contenda entre adaptação e tradução, mas menciona o incidente antropofágico envolvendo o bispo Pedro Fernandes Sardinha²⁰¹ e os indígenas canibais brasileiros como um marco na história das tradições de relações interculturais no país. Nele, Cardozo também se refere ao termo “leitura forte” (cuja acepção metafórica, em última instância, consiste justamente na ideia de deglutir a obra e os pensamentos do poeta/escritor modelo de inspiração até que, por meio da “ruminação”, eles tornem-se uma nova matéria artística), termo cunhado pelo teórico norte-americano Harold Bloom²⁰², para ilustrar a guinada dada por Hölderlin no modo de ler e traduzir o cânone grego.

O Sófocles de Hölderlin não constituía necessariamente o trabalho de um filólogo, razão pela qual o poeta frustraria as expectativas de muitos de seus contemporâneos e seria por eles fortemente criticado. Ao contrário, sua tradução se impunha como uma *leitura forte*²⁰³, que rompia com a forma

²⁰⁰ Grifo do autor do artigo.

²⁰¹ Este último sobrenome é no mínimo irônico dada a situação e bem poderia servir a elaboração dos mais diversos e inventivos trocadilhos.

²⁰² Esse termo liga-se diretamente ao de “desleitura”, que por sua vez está contido na ideia de “ânsia da influência”, defendida por Bloom. Ambos são expostos, respectivamente, em: BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. 2 ed. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 2003 e BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. London: Oxford University Press, 1975.

²⁰³ Grifo do autor do artigo.

tradicional de se ler e traduzir o legado grego na Alemanha da época. (Loc. cit.)

Mesmo que não tenha tido sua tradução tachada como “obra de um louco”, à semelhança do que ocorreu a Hölderlin²⁰⁴, o professor e tradutor curitibano é menos legatário do poeta, tradutor e romancista suábio no que diz respeito àquilo que Berman chama de retomada da *Sprachlichkeit* por parte Hölderlin do que em relação à “desleitura”.

Adiantando o expediente, pode-se dizer que a observação de Cardozo a respeito do caso de Hölderlin revela muito de sua postura tradutória. Contudo, ainda não revela tudo, tampouco faz saber a concepção mais ampla com a qual considera o conceito de apropriação.

Assim, para o tradutor curitibano, mesmo as traduções domesticadoras – que ele menciona como “práticas ditas assimiladoras” – constituiriam, *a posteriori*, um meio válido de divulgação das inúmeras literaturas nacionais e autorais, assim como das respectivas culturas envolvidas nesse processo, cujo arquétipo maior, o qual ele usa para ilustrar o estudo de caso em questão, são as traduções francesas do século XVII.

Portanto, esse *modo francês de traduzir*, longe de ser uma estratégia meramente condenável – pelo apagamento do outro, pela usurpação do outro como instrumento de poder e de afirmação da centralidade do próprio – , também acabaria, ele mesmo, contribuindo fortemente para a disseminação da literatura de diversas línguas, culturas e autores mundo afora, em especial ao longo dos séculos em que a cultura francesa ocupou um lugar central de prestígio na cena mundial. Em outras palavras, ainda que constitua um dos exemplos mais paradigmáticos de relação tradutória etnocêntrica – ao menos até os anos 40 de século XX –, a tradição francesa de tradução acabaria representando, ainda que por via indireta, um dos mais importantes esforços de disseminação da literatura *do mundo pelo mundo inteiro*. (CARDOZO, 2008, p. 182)

²⁰⁴ “Queremos igualmente mostrar que, mesmo estando à época à qual pertenceram e tendo até precedentes (particularmente Voss), as traduções do poeta suábio anunciam uma problemática da tradução que já é a nossa. Em seu tempo, essas traduções foram consideradas, notadamente por Schiller, como a ‘obra de um louco’, embora personalidades como Brentano e Bettina von Arnim tenham sabido saudá-las com entusiasmo.” (BERMAN, 2002, p. 282)

Quanto a essa preeminência presumida pelos tradutores franceses, a pesquisa de Marie-Hélène C. Torres sobre as traduções de obras brasileiras dos séculos XIX e XX na França – mais especificamente sobre as traduções de alguns dos mais conhecidos livros de José de Alencar – merece ser citada neste trabalho, dado o propósito revelado pelo próprio Cardozo em dar sequência ao projeto alencariano de uma língua genuinamente brasileira²⁰⁵. Projeto esse ao qual também se lançou o modernista Mário de Andrade sem, contudo, ter logrado êxito.

Ao menos é isso o que ele declara no posfácio “... e o mar vai virar sertão: anotações de viagem”, escrito para *O centauro bronco*:

De fato, a voz do Guimarães Rosa autor de *Grande sertão: veredas* predomina, na leitura, como matriz principal. Mas, se este projeto opta pela voz do autor mineiro como o seu *norte*, isso é porque a obra roseana representa, em língua portuguesa, o exemplo mais radical de tratamento da linguagem. Portanto, se a voz desse Rosa se sobressai na tessitura do *Centauro Bronco*, isso se deve também ao fato de que, de certo modo, essa voz – **levando ao extremo uma questão já levantada por José de Alencar**²⁰⁶ – incorpora algo das outras vozes. (CARDOZO, 2006b, p. 162)

²⁰⁵ A discussão em torno de uma língua dita brasileira não é uma particularidade do cenário literário do século XIX. Na verdade, a reivindicação de um idioma brasílico sequer é uma “bandeira levantada” apenas pela literatura. Prova disso é que, mais recentemente, alguns linguistas tomaram parte no debate: “Assim, a língua apresenta uma dimensão representativa, ‘instrumental’, mas também tem uma dimensão de espaço cultural, em que os sentidos são compartilhados em complexas interações culturalmente dirigidas, entre os falantes dessa língua. A língua assim vista é, portanto, ao mesmo tempo, sistema, instrumento de representação (e criação) e espaço de interação. [...] Quando olhamos assim para uma língua, não podemos mais concebê-la apenas a partir de sua forma estrutural, de sua estrutura gramatical. Daí decorre uma pergunta básica: que língua falamos? Pensemos na língua hegemônica do Brasil (porque há muitas outras línguas que se falam aqui, como as indígenas, as das colônias estrangeiras e as das regiões fronteiriças, por exemplo). Se considerarmos essa língua hegemônica apenas do ponto de vista de sua estrutura, é evidente que estamos falando da língua portuguesa. Mas, quando estabelecemos uma relação mais nítida entre língua e cultura e vislumbramos o espaço interativo que isso gera para os falantes, simplesmente não faz mais sentido dizer que falamos português. Na verdade, falamos o brasileiro, um sistema linguístico que funciona na(s) cultura(s) brasileira(s), como espaço interativo de brasileiros. Se o português é o sistema linguístico que permite associar a si sentidos gerados na cultura portuguesa e, assim, funcionar como sistema de representação do mundo à moda dos portugueses, segundo a visão de mundo portuguesa, assim também, o brasileiro é o sistema linguístico que permite associar a si sentidos gerados na cultura brasileira e funcionar como sistema de representação do mundo à moda dos brasileiros, segundo a visão de mundo brasileira”. (FERRAREZI, 2008, p.25)

²⁰⁶ Grifo do autor desta dissertação.

Por sua vez, todavia, Torres constata o afrancesamento da linguagem de Alencar mediante um procedimento o qual ela caracteriza como “anexação ou desvio sob a forma de ‘não-tradução’” (TORRES, 2008), visto que, em suas palavras:

Quanto à verbalização do Brasil literário nas traduções francesas, nossas análises revelam uma resistência à informalidade, principalmente em matéria de oralidade, uma característica importante da língua e da cultura brasileira. Vejamos o exemplo de Alencar. Embora Alencar se rebelasse contra a rigidez e o classicismo português (da metrópole), os tradutores das suas obras (durante o século XX: 1902, 1928, 1947, 1985) vão de encontro a esse projeto de adoção de um estilo novo, isto é, de abandonar o estilo clássico. As estratégias dos tradutores visam evitar a oralidade dando-lhe características escritas e formais. Nas traduções francesas de *O Guarani* (1902 e 1947), os dois tradutores usam “passé simple” nos diálogos dos indígenas, apesar dos indícios deixados pelo narrador dentro do próprio texto (*Le vocabulaire de Péri est simple tel le balbutiement d’ un enfant*). Uma outra estratégia, mais implícita, consiste em operar sistematicamente desvios genéricos das obras: por exemplo, na tradução de *Iracéma*, 1928, a Lenda (pertencendo à tradição oral) torna-se Romance (que pertence à tradição escrita). [...] Essas traduções foram escritas num francês acadêmico ou em *bom francês*, conforme a expressão de Berman [...]. (TORRES, 2008, p. 33-34)

Ainda assim, Cardozo enxerga tanto nas práticas tradutórias domesticadoras quanto nas de orientação anti-etnocêntrica certo grau de violência para com o *Outro*. Mas, ao contrário do que se presumiria, ele busca mitigar as posições extremadas, as quais essa dicotomia poderia embasar, e, desse modo, concilia duas atividades, a princípio opostas, sob a ótica do “acolhimento” – Derrida diria, mais radicalmente, da “hospedagem” – do *Outro* em sua inalcançável disparidade ontológica.

Assim, ao fim e ao cabo, temos que tanto as práticas ditas assimiladoras, - de apagamento sistemático do outro – quanto as práticas fundadas numa disposição de abertura ao outro – de provar o outro, apreender o estranho e o estrangeiro – partilham de uma certa natureza apropriadora, ao mesmo tempo em que representam um movimento de promoção do outro. Ou seja: por mais que nos pareça paradoxal, tanto uma prática de diluição do outro no contexto do próprio quanto uma prática que prima em destacar o outro em sua especificidade **parecem**, por um lado, não conseguir se eximir de uma certa violência com o outro, ao mesmo tempo em que, por outro lado, representam movimentos produtivos para uma construção pautada pelo respeito do outro em sua alteridade. (CARDOZO, op. cit., p. 182)

Acerca das práticas fundadas numa disposição de abertura ao outro – dentre as quais, sem dúvida, destaca-se atualmente a crítica à tradução etnocêntrica –, Marcelo Jacques de Moraes pontua:

[...] vigora hoje de forma relativamente aceita a posição de Antoine Berman segundo a qual “a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização”. É claro que, na prática do mundo editorial, as coisas caminham lentamente, até porque ali não se serve a apenas dois senhores, para lembrar aqui mais uma famosa definição da tradução. Mas creio que ao menos se possa dizer que a crítica à chamada tradução etnocêntrica tornou-se, em nosso campo de estudos, quase moeda corrente, modulando, parece-me, de maneira às vezes mais, às vezes menos explícita, a maior parte das reflexões sobre a tradução que se fazem hoje na França, nos Estados Unidos ou aqui entre nós. Creio que essa é uma conquista importante, com resultados práticos que começam a aparecer, entre os quais eu destacaria especialmente a tendência crescente a retraduzir, que reflete essa dimensão crítica e essa atenção cada vez maior com o estrangeiro. [...] Por outro lado, há um efeito curioso desse processo que tende a idealizar a figura do tradutor, que passa a encarnar o altruísmo e a tolerância na relação com o estrangeiro, às vezes de maneira quase simplória. Nesse sentido, invoca-se frequentemente, por exemplo, no mais das vezes ingenuamente, bem entendido, a necessidade do acolhimento incondicional ao estrangeiro a que se refere Jacques Derrida em sua reflexão sobre a hospitalidade, para sustentar a imagem de um tradutor voluntariamente acolhedor, cheio de boa vontade para com o estrangeiro, por mais radicalmente outro que este seja. Como se isso fosse possível. Outras vezes, cai-se no riscos implicados por uma ecologia linguística que, no afã mais do que nobre de salvar línguas e culturas ameaçadas pela dominação de outras mais poderosas, acaba, sobretudo, “reforçando o essencialismo cultural linguístico”, como previne Emily Apter na introdução de seu *Translation Zone* [...] (MORAES, 2011, p. 62-63)

No fim, também a visão de Cardozo a respeito dessa violência nada mais é de que uma remissão à pulsão do desejo (que também é o desejo de traduzir) e do amor (que, de igual modo, é a pulsão do amor à tradução como ato), como a entende Zygmunt Bauman:

Desejo é vontade de consumir. Absorver, devorar ingerir e digerir – aniquilar. O desejo não precisa ser instigado por nada mais do que a presença da alteridade. Essa presença é desde sempre uma afronta e uma humilhação. O desejo é o ímpeto de vingar a afronta e evitar a humilhação. É uma compulsão a preencher a lacuna que separa da alteridade, na medida em que seduz com a promessa do inexplorado e irrita por sua obstinada e evasiva

diferença. O desejo é um impulso que incita a despir a alteridade dessa diferença; portanto, a desempoderá-la [disempower]. Provar, explorar, tornar familiar e domesticar. (BAUMAN, 2004, p. 23-24)

Por outro lado, se para Cardozo a tradução é antes de tudo um “movimento” instituído em um gesto relacional, por meio do qual se equacionariam diferentes graus de disparidade e divergência:

Tradução é relação. É a partir do confronto, imposto pela relação, que as diferenças e as semelhanças se manifestam. É *na*²⁰⁷ relação – ou seja, somente quando há uma relação, *a partir* da relação – que se tensionam e deslizam as noções do diferente e do semelhante, do próximo e do distante, do próprio e do alheio. [...] Traduzir é um movimento fundado na relação: é pôr em relação; é construir uma relação; é relacionar. Portanto, é também – e necessariamente – um modo de equacionar uma determinada relação. E se diferenças e semelhanças manifestam-se apenas *na relação*, a tradução surge então como ocasião e modo de equacioná-las. (CARDOZO, 2006, p. 155)²⁰⁸

Em que proporção, então, essa relação encetaria um problema de ordem maior? A partir do momento no qual a tradução é definida como um movimento: “Traduzir é como partir numa viagem. É movimento” (Op. cit., p. 153).

Pois, o movimento da tradução é um movimento do indivíduo em direção à humanidade; já que, em última análise, o esforço do tradutor visa conciliar a dispersão babélica. Pensada dessa forma, a “[...] ‘dispersão’ no plano geográfico e ‘confusão’ no plano da comunicação [...]” (RICŒUR 2011, p.34) passaria a ter um aspecto positivo, pelo menos aos olhos de Paul Ricœur:

²⁰⁷ Todos os grifos são do autor.

²⁰⁸ Coincidentemente, essa mesma ocasião e esse mesmo modo de equacionar diferenças e semelhanças constituem-se mediante a apropriação: “[...] na prática de tradução, todo esforço de relação com o outro implica inevitavelmente em um ato de apropriação [...]” (CARDOZO, 2008, p. 182).

[...] eu gostaria de retornar à interpretação do mito de Babel, que não gostaria de fechar com a ideia de catástrofe²⁰⁹ linguística infligida aos humanos por um deus ciumento de seu sucesso. Também é possível ler esse mito, como aliás todos os outros mitos de começo que levam em conta situações irreversíveis, como a constatação sem condenação de uma separação originária. Pode-se começar, no início da Gênese, com a separação dos elementos cósmicos que permite que um ordem possa emergir do caos, continuar com a perda da inocência e a expulsão do Jardim, que marca também o acesso à idade adulta e responsável, e passar em seguida – e isso nos interessa terrivelmente para uma releitura do mito de Babel – pelo fratricídio de Abel, o qual faz da fraternidade ela mesma um projeto ético e não mais um simples dado da natureza. Se adotamos essa linha de leitura, que partilho com o exegeta Paul Beauchamp, a dispersão e a confusão das línguas, anunciadas pelo mito de Babel, vem coroar essa história da separação, levando-a ao coração do exercício da linguagem. Assim, somos assim existimos, dispersos e confusos, e chamados para o quê? Bem... para a tradução! Há um após Babel, definido pela “tarefa do tradutor”, para retomar o título uma primeira vez evocado do famoso ensaio de Walter Benjamin. [...] Para dar mais força a essa leitura, lembrarei com Umberto Eco que a narrativa de *Gênesis* 11,1-9 é precedida pelos dois versículos numerados de *Gênesis* 10, 31.32, em que a pluralidade de línguas parece ser considerada como um dado simplesmente factual. (RICŒUR 2011, p.42-43)

E, por saber que a tradução não pode nem deve ser concebida como tradução *tout court*, Ricœur conclui que:

A tradução é então uma tarefa, não no sentido de uma obrigação coercitiva, mas no sentido de *coisa a fazer* para que a ação humana possa simplesmente continuar, para falar como Hannah Arendt, a amiga de Benjamin, na Condição humana. (Op. cit., p.44)

Nesse sentido, o movimento da tradução seria o mesmo movimento resultante do problema existencial, sobre o qual Kierkegaard discorre²¹⁰:

²⁰⁹ A ideia de catástrofe à qual Ricœur remete está melhor desenvolvida na seguinte passagem: “Nesse sentido, o mito de Babel, que é breve e embrulhado demais em sua fatura literária, faz mais propriamente sonhar, recuando em direção a uma presumida língua paradisíaca perdida, do que oferece um guia para nos conduzir nesse labirinto. A dispersão-confusão é então percebida como uma catástrofe linguística irremediável”. (RICŒUR 2011, p. 35)

²¹⁰ A questão do “movimento”, tal qual concebido aqui, tem um longo histórico no campo filosófico. Já na Antiguidade, o pré-socrático Empédocles pretendeu resolver a porfia entre Parmênides e Heráclito, no que tangia à possibilidade ou à impossibilidade de transformação das coisas, propondo que, seria aceitável crer em uma reiterada transformação da natureza como um todo, desde que se aceitasse a

O indivíduo é, portanto, em qualquer ocasião, ele mesmo e a humanidade, é a perfeição do homem tida como estado e, ao mesmo tempo, é igualmente uma contradição: logo, e sempre, a expressão de um problema. Ora um problema é um movimento, mas um movimento para o que é semelhante, para o que é proposto como idêntico. (Kierkegaard, 1968, p. 32)

O que seria semelhante ou proposto como idêntico nesse caso? A experiência humana, aquilo que se nomeou “**valor do sempre humano**”²¹¹, visto que: “A nenhum indivíduo é indiferente à história da humanidade, assim como a esta não é indiferente a história de um indivíduo” (Op. cit., p. 32-33). Esse raciocínio embasa a defesa que Kierkegaard faz do pecado de Adão como pecado de toda a humanidade e não como o “primeiro pecado” ou “pecado original”, conceito que, segundo ele, excluiria Adão do resto da humanidade ao imputar-lhe o primeiro pecado, ou seja, “o pecado” e, como consequência, o pecado de todos os demais homens seria apenas a consequência da pecabilidade inaugurada pelo primeiro homem.

No entanto, qual a implicação do pensamento de Kierkegaard para a tradução, seu estudo, sua reflexão e sua teoria aqui neste trabalho? Ora, assim como a humanidade está inseparavelmente no indivíduo, o indivíduo está, semelhantemente, de todo na humanidade: “[...] o homem é um indivíduo e, assim sendo, é o mesmo tempo ele mesmo e toda a humanidade, de maneira que a humanidade participa toda inteira do indivíduo, do mesmo modo que o indivíduo participa de todo no gênero humano” (Op. cit., p. 32-). Isso quer dizer que, para além das características físicas intrínsecas e das especificidades fisiológicas, o que torna um homem congênere de outro homem, a despeito das diferenças linguística, cultural, geográfica e mesmo temporal, é aquilo que

existência de mais de uma substância fundamental (criam Heráclito e Parmênides que tudo se originava ou da água ou do ar), caso contrário, de fato não seria admissível cogitar qualquer tipo de transformação. Assim, à água e ao ar, Empédocles acrescentou o fogo e a terra e defendeu a tese de que toda transformação teria como elemento gerador o movimento desses elementos em direção uns dos outros, tanto para aproximarem-se e combinarem-se, quanto para afastarem-se e recombinarem-se de outra forma. Zenão de Eleia, discípulo de Empédocles, tentou corroborar as ideias do mestre por meio de seus paradoxos, dos quais se tornaram os mais conhecidos “Aquiles e a tartaruga” e “a flecha em movimento”.

²¹¹ Cf. p.28.

compartilham em comum: a sua vivência dos fenômenos que incidem apenas no ser humano por meio de seu psiquismo. Essa é a chamada experiência do mundo e no mundo, fato que René Descartes resumiu assim: os homens ligam-se por seu *pathos*.

Nesse ponto, é interessante relembrar o primeiro discurso do padre Brendan Flynn, personagem da peça teatral *Doubt: a Parable* (e interpretada na adaptação cinematográfica por Philip Seymour Hoffman²¹²). Nela, para dizer de forma sucinta, o clérigo disserta sobre uma coisa capaz de unir profundamente o ser humano a seu semelhante: o desespero, sobretudo o desespero advindo da dúvida²¹³. Após citar o sentimento coletivo de hesitação e desesperança que tomou a maioria dos cidadãos de seu país depois da morte do presidente John F. Kennedy, o pároco da escola St. Nicholas afirma que, mesmo quando atingido por calamidades privadas, o homem não padece no isolamento²¹⁴: a catástrofe é o ônus metafísico compartilhado de forma atávica.

²¹² “*Dúvida*” em sua versão dublada em português.

²¹³ Sob o signo da dúvida encontram-se igualmente atrelados os tradutores. Não apenas congêneres pela arte do ofício, mas, também, e principalmente, ligados pelo desespero que dela emana. Aliás, a dúvida é o paroxismo da tradução; seu indulto e ao mesmo tempo seu estigma.

²¹⁴ “Last year when President Kennedy was assassinated, who among us did not experience the most profound disorientation. Despair. “What now? Which way? What do I say to my kids? What do I tell myself?” It was a time of people sitting together, bound together by a common feeling of hopelessness. But think of that! Your bond with your fellow beings was your despair. It was a public experience, shared everyone in our society. It was awful but we were in it together! How much worse is it then for the lone man, the lone woman, stricken by a private calamity? [...] I want to say to you: Doubt can be a bond as powerful and sustaining as certainty. When you are lost, you are not alone. ” (DOUBT, 2008, cena I). (“No ano passado, quando o presidente Kennedy foi assassinado, quem entre nós não experimentou a mais profunda desorientação. Desespero. ‘E agora? Qual o caminho? O que eu digo para meus filhos? O que eu digo a mim mesmo?’ Era uma época de as pessoas sentarem juntas, unidas por um sentimento comum de desesperança. Mas pense nisso! Seu vínculo com seus semelhantes era o seu desespero. Foi uma experiência pública, compartilhada por todos em nossa sociedade. Foi horrível, mas estávamos juntos! Quão pior é então para o homem solitário, a mulher solitária, atingida por uma calamidade particular? [...] Eu quero dizer a você: a dúvida pode ser um laço tão poderoso e sustentável quanto a certeza. Quando você está perdido, você não está sozinho. ”)

Assim, o sofrimento²¹⁵ é, pela ilação de sua exposição, um universal. Um universal que transcende a escassez de termos da própria linguagem para expressá-lo, que transcende qualquer contexto cultural e, até mesmo, transpõe a contenção do espaço físico e da sucessão cronológica.

Sob esse aspecto, haveria uma inversão do axioma de Léon Tolstoi “Todas as famílias felizes se parecem; cada família infeliz é infeliz à sua maneira.” (TOLSTÓI, 2017, p. 14), que se redesenharia da seguinte maneira: “As famílias felizes são felizes cada uma à sua maneira; as famílias infelizes parecem-se todas”. A respeito desse deslocamento no pensamento do escritor que se notabilizou pelo romance *Guerra e Paz* dá testemunho Arthur Schopenhauer:

Se o sentido mais próximo e imediato de nossa vida não é o sofrimento, nossa existência e o maior contra-senso do mundo. Pois constitui um absurdo supor que a dor infinita, originária da necessidade essencial à vida, de que o mundo está pleno, é sem sentido e puramente acidental. Nossa receptividade para a dor é quase infinita, aquela para o prazer possui limites estreitos. Embora toda infelicidade individual apareça como exceção, a infelicidade em geral constitui a regra. (SCHOPENHAUER, 2005, p.277)

No campo literário, há como ilustrar – e conseqüentemente argumentar – de forma ainda mais evidente. Pense-se naquele sentimento que passa a atormentar o pequeno funcionário público aposentado de *Memórias do subsolo*, a partir do momento no qual um oficial abre passagem pela taverna empurrando-lhe, abruptamente, para o lado sem proferir nenhum pedido de licença ou sem fazer nenhuma retratação.

Logo de início, um oficial teve um atrito comigo. [...] Eu estava em pé junto à mesa de bilhar, estorvava a passagem por inadvertência, e ele precisou passar; tomou-me então pelos ombros e, silenciosamente, sem qualquer aviso prévio ou explicação, tirou-me do lugar em que estava, colocou-me em outro e passou por ali, como se nem sequer me notasse. Até pancadas eu teria perdoado, mas de modo nenhum poderia perdoar que ele me mudasse de lugar e, positivamente, não me notasse. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 62-63)

²¹⁵ Por “sofrimento” entenda-se, neste trabalho, o conceito da paixão como *pathos*.

Embora tenha conjecturado vingar-se de formas variadas assim que se lhe apresentasse a ocasião propícia – na verdade, passou muito tempo fantasiando febrilmente situações nas quais pudesse “pagar na mesma moeda” a ofensa que sofrera –, quando se depara novamente com o tal oficial não realiza suas intenções, ao contrário, daí em diante, impõe-se a um metódico autoflagelo moral.

Está claro que esta miserável história não podia acabar, para mim, de maneira tão simples. Posteriormente, encontrei na rua, com frequência, gravei-o bem na memória. Apenas, não sei se ele me reconhecia. Provavelmente não, o que concluo por alguns indícios. Mas eu, eu o olhava com raiva e ódio, e isto continuou assim... por alguns anos! A minha raiva até se fortalecia e se expandia com o passar do tempo. A princípio, comecei, aos pouquinhos, a recolher informações sobre aquele oficial. (Op. cit., p.64)

Não tendo coragem suficiente para confrontar seu detrator, “Ali, no seu ignóbil e fétido subsolo, o nosso camundongo, ofendido, machucado, coberto de zombarias, imerge num rancor frígido, envenenado e, sobretudo, sempiterno” (Op. cit. p.30.), ao mesmo tempo em que, em meio ao assalto desse sentimento, ele encontra uma saída para salvaguardar sua hombridade. Trata-se, entretanto, de um estratagem – sobretudo aos seus próprios olhos – abjeto:

E de repente... de repente me vinguei do modo mais simples, mais genial! Baixou sobre mim de súbito um pensamento muito luminoso. Às vezes, em dias feriados eu ia, depois das três, para a Avenida Niévski e ficava passeando do lado do sol, isto é, não passeava absolutamente, mas experimentava sofrimentos se conta, humilhações e derrames de bÍlis; mas é provável que precisasse justamente disso. Esgueirava-me, como um enguia, do modo mais feio, por entre os transeuntes, cedendo incessantemente caminho ora a generais, a oficiais da cavalaria ou dos hussardos, ora a senhoras; sentia, nesses momentos, dores convulsivas no meu coração e calor nas espáduas, à simples ideia de miséria do meu traje e da vulgaridade da minha deslizando figurinha. Era o cúmulo do suplício, uma humilhação incessante e insuportável, suscitada pelo pensamento, que se transformava numa sensação contínua e direta de que eu era uma mosca perante todo aquele mundo, mosca vil e desnecessária, mais inteligente, mais culta e mais nobre que todos os demais, está claro, mas uma mosca cedendo sem parar diante de todos, por todos humilhada e por todos ofendida. Para que recolhia em mim tal sofrimento, para que ia à Avenida Niévski, não sei; mas algo me arrastava para lá sempre que era possível. (Op. cit., p.65-66)

Desse modo, aquilo que ele forjou com o intento de ser seu *phármakon*, tornou-se, no fim, uma espécie de teatro do ridículo, onde ele representa o papel ignominioso que reservou a si mesmo.

Mas, o que aqui se pretende ressaltar é o fato de que toda essa experiência da personagem de Dostoiévski com aquilo que René Girard chamou de “ódio impotente” (GIRARD, 2009, p. 90) encontra um paralelo – para não dizer que possui uma correspondência – no episódio de Fabiano e o Soldado Amarelo, no romance “*Vidas secas*” de Graciliano Ramos.

Embora distantes no tempo e no espaço (o romance de Dostoiévski é da segunda metade do século XIX e ambientado na metrópole de São Petersburgo na Rússia, ao passo que o de Graciliano Ramos foi publicado em 1938 e tem como cenário o sertão do Nordeste brasileiro), bem como distintos quanto à sua *Weltanschauung*²¹⁶ e seu repertório linguístico-cultural (o pequeno burguês de Dostoiévski é um homem culto, prolixo a ponto de ser verborrágico; já Fabiano é um vaqueiro “matuto”, iletrado, em um estado de reimersão no mundo natural que faz dele um entendedor por excelência dos animais, visto que a esses se assemelha muito mais do que aos demais homens²¹⁷), ambas as personagens, em determinado momento das narrativas, incorrem no mesmo *phatos*.

²¹⁶ No E-Dicionário de Termos Literários, de Carlos Ceia, o vocábulo apontado como correspondente em português para *Weltanschauung* é “cosmovisão”, conceito a respeito do qual é dado a gênese, o desenvolvimento e os desdobramentos. Dada a extensão do verbete, portanto, a citação aqui feita ao E-DTL resumir-se-á às concisão das duas primeiras e seguintes linhas: “Termo urdido por Wilhelm Dilthey (1833-1911) para dar conta do processo psíquico através do qual o sujeito ascende à consciência do Si-mesmo e do mundo.” (Carlos Ceia: s.v. “Weltanschauung”, *E-Dicionário de Termos Literários* [EDTL], consultado em 27-02-2017).

²¹⁷ “Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pedia para um lado, para outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (RAMOS, 2008, p. 20)

Assim, Fabiano é afrontado por uma autoridade oficialmente constituída (tal qual a personagem de *Memórias do subsolo*), o Soldado Amarelo, após ter com este participado de uma mesa de carteadado, da qual saíram ambos derrotados.

Nesse ponto um soldado amarelo aproximou-se e bateu familiarmente no ombro de Fabiano:

___ Como é, camarada? Vamos jogar um trinta-e-um lá dentro?

Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou [...] Levantou-se e caminhou atrás do amarelo, que era autoridade e mandava. [...] Atravessaram a bodega, o corredor, desbocaram numa sala onde vários tipos jogavam carta e cima de uma esteira. [...] o soldado amarelo pegou o baralho. Mas com tanta infelicidade que em pouco tempo se enrascou. Fabiano encalacrrou-se também. [...] Repetia que era natural quando alguém lhe deu um empurrão, atirou-o contra o jatobá. [...] Fabiano estremeceu. Chegaria à fazenda noite fechada. Entretido com o diabo do jogo, tonto de aguardente, deixara o tempo correr. [...] Outro empurrão desequilibrou-o. Voltou-se e viu ali perto o soldado amarelo, que o desafiava, a cara enferrujada, uma ruga na testa.

___ Vossemecê não tem direito de provocar os que estão quietos.

___ Desafasta, bradou o polícia.

E insultou Fabiano, porque ele tinha deixado a bodega sem se despedir. [...] A autoridade rondou por ali um instante, desejosa de puxar questão. Não achando pretexto, avizinhou-se e plantou o salto da reiuña em cima da alpercata do vaqueiro. (RAMOS, 2008, p. 28-29)

E quando, finalmente, depara-se com a oportunidade de “ir à forra”, semelhantemente ao “camundongo ofendido e coberto de zombarias” que Dostoiévski descreve, o bicho acuado “[...] duro e lerdo como tatu” (Op. cit.,p.24), o “cabra” que era “[...] quase uma rês na fazenda alheia” (loc. cit.) esmaece:

Deteve-se percebendo rumor de garranchos, voltou-se e deu de cara com o soldado amarelo que, um ano antes, o levava à cadeia, onde ele agüentara uma surra e passara a noite. Baixou a arma. Aquilo durou um segundo. Menos: durou uma fração de segundo. Se houvesse durado mais tempo, o amarelo teria caído esperneando na poeira, com o quengo rachado. [...] Irritou-se. Por que seria que aquele safado batia os dentes como caititu? Não via que ele era incapaz de vingar-se? Não via? [...] O soldado encolhia-se, escondia-se por detrás da árvore. E Fabiano cravava as unhas nas palmas calosas. [...] A raiva cessou, os dedos que feriam a palma descerraram-se – e Fabiano estacou desajeitado, como um pato, o corpo amolecido. [...] Aprumou-se, fixou os olhos nos olhos do polícia, que se desviaram. Um homem. Besteira pensar que ia ficar murcho o resto da vida. [...] Vacilou e

coçou a testa. Havia muitos bichinhos assim ruins, havia um horror de bichinhos assim fracos e ruins. [...] Afastou-se, inquieto. Vendo-o acanalhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro. [...] curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo. (Op. cit., p.102 – 107)

Não cabe aqui discorrer sobre a teoria do desejo mimético elaborada por Girard, mas, em ambos os casos, tanto no do protagonista de *Memórias do subsolo* quanto no de Fabiano, pode-se observar que “Apenas o ser que nos impede de satisfazer um desejo que ele próprio nos despertou é verdadeiramente objeto de ódio” (GIRARD, 2009, p. 34). Girard diria que o que se revela nesses dois livros é a “verdade romanesca”. E, apesar de manifestar-se em contextos diferentes – ainda que por meio de situações análogas –, esse *pathos* do ódio impotente que toma corpo em um funcionário público do Leste europeu (na história de Dostoiévski) e em um “peão” do agreste (na narrativa de Graciliano Ramos) é exatamente o mesmo.

Essa é a lição também a ser tirada da advertência de Stephen Vizinczey, mais propriamente dito, essa é uma das (suas) “verdades” na literatura:

A maioria dos educadores ainda não alcançou esse entendimento elementar da universalidade da grande literatura, ou melhor, eles parecem não ter consciência do pouco que existe da grande literatura. A preocupação exclusiva com os autores nativos deriva ao menos em parte da crença de que existem multidões de escritores fundamentais em cada canto do mundo – uma falácia decorrente da incapacidade de distinguir os talentosos e os de profundidade única. Talvez a mentalidade prosaica desempenhe um papel ainda maior. Um número excessivo de pessoas acredita que aqueles que falam uma língua diferente e vivem em outro continente são fundamentalmente diferentes delas mesmas. Só aqueles que põem no mesmo baixo nível os escritores grandes e os medíocres deixam de ver motivos para se aventurar no exterior em busca de mais. Admito que as condições sociais e políticas possam ser diferentes e que, para apreciar literatura mundial, é útil saber um pouco de história; no entanto, basta muito pouca informação para que possamos ler qualquer grande autor estrangeiro e apreciar e aprender o que ele diz sobre *nós mesmos*²¹⁸. (VIZINCZEY, 2001, p.12-13)

²¹⁸ Grifo do autor.

A linguística, por sua vez, também corrobora essa linha de raciocínio, pois ao arrolar os dois pontos fracos do “solipsismo linguístico”, Mounin apresenta como primeiro argumento o fato de que:

a) Mesmo no que diz respeito à comunicação dos estados afetivos mais profundamente subjetivos, individualizados e refratários à expressão – o solipsismo linguístico prefere desconhecer o fato de que existem marcas específicas e exteriormente perceptíveis de muitos estados afetivos. Dessa maneira, eles se tornam em parte fenômenos publicamente observáveis: “A significação da palavra *dor*, escreve Borgström, pode ser extraída, em parte, do comportamento manifesto de alguém que esteja sofrendo, e, em parte, de golpes ou ferimentos recebidos, com a experiência privada (pessoal íntima) de dor daí decorrente (para o sujeito)”. O fato de encontra-se uma mesma pessoa, alternativamente, na posição de ora de falante ora de ouvinte, no que diz respeito à experiência desses fatos afetivos, torna possível socializar a expressão cada vez mais acurada de, pelo menos, todos os traços desses estados afetivos comuns à maioria dos falantes. E, sob este aspecto, o solipsismo linguístico ignorou todos os traços comuns de afetividade decorrentes, para todos os homens, da circunstância de compartilharem pelo menos uma *situação*: a de ser homem, com todos os universais que essa situação comporta, como voltaremos a ver em breve. (MOUNIN, 1975, p. 173)

Ora, se esse estofo comum da experiência humana aproxima, em um determinado aspecto, Fabiano e o “homem do subsolo” – a ponto de propiciar (pelo menos aqui neste trabalho) uma comparação entre as obras de Dostoiévski e Graciliano Ramos, com Hauke Haien e Naldo Mendes ele realiza, de forma redobrada, aquilo que Ricœur propôs como a “produção de equivalência pela tradução”, isto é, uma *equivalência presumida* ou uma *equivalência sem identidade* (RICŒUR. 2011).

A fim de elucidar sua tese, Ricœur cita a ideia defendida por Marcel Détiénne em seu livro *Comparar o incomparável*:

Refiro-me a uma obra que não é diretamente ligada à tradução, mas que esclarece lateralmente o fenômeno que estou tentando descrever: a produção de equivalência pela tradução. Trata-se do livro de Marcel Détiénne (um helenista), intitulado *Comparar o incomparável*. A obra é dirigida contra o slogan: “só se pode comparar o comparável”. Ele fala então de “comparatismo construtivo”. [...] Apliquemos essa fórmula à tradução: “construir comparáveis”. Quando Antoine Berman falava da “prova do estrangeiro”, Détiénne fala do “choque do incomparável”. O incomparável,

nota ele, nos confronta à “estranheza dos primeiros gestos e dos começos iniciais”. (Op. cit., p. 66)

Na sequência de sua linha expositiva, ele apresenta um segundo paradigma:

Apliquemos essa fórmula à tradução: “construir comparáveis”. Encontrei um exemplo de sua aplicação na interpretação que um brilhante sinólogo francês, François Jullien, faz da relação entre a China arcaica e a Grécia arcaica e clássica. Sua tese, que não discuto, mas tomo como hipótese de trabalho, é que o chinês é o *outro* absoluto do grego – que o conhecimento do interior do chinês equivale a uma desconstrução por fora, pelo exterior, do pensar e do falar grego. A estranheza absoluta está assim do nosso lado, nós que pensamos e falamos grego, seja em alemão ou em uma língua latina. A tese, levada ao extremo, é a de que o chinês e o grego se distinguem por uma “dobra” além da qual não se pode recuar. Assim, em seu último livro, intitulado *Do tempo*, Jullien defende o argumento de que o chinês não tem tempos verbais porque não possui o conceito de tempo elaborado por Aristóteles, em *Physique IV*, reconstruído por Kant na Estética transcendental” e universalizado por Hegel através das ideias do *negativo* e da *Aufhebung*. O livro de todo é sobre o modo: “não há..., não há..., mas há...”. Coloco então a questão: como podemos falar (em francês) do que *há* em chinês? Ora, Jullien não pronuncia uma só palavra chinesa em seu livro (com exceção de *yin-yang!*), ele fala em francês, aliás num belo francês, do que se encontra no lugar do tempo, a saber, as estações, as ocasiões, as raízes e as folhas, as fontes e os fluxos. Agindo assim, ele constrói comparáveis. E ele os constrói, do modo como afirmo acima que o fazemos ao traduzir: do alto para baixo da intuição global da diferença de “dobra”, passando pelas obras clássicas chinesas, e descendo em direção às palavras. (Op. cit., p. 66-67)

E, a respeito de todo esse processo, o filósofo francês conclui: “Grandeza da tradução, risco da tradução: traição criadora do original, apropriação igualmente criadora pela língua de acolhida; construção do comparável” (Op. cit., p. 68).

Desse ponto de vista, pode-se dizer que, usando a expressão de Ricœur, Cardozo fala (por duas vezes e de duas formas distintas) em português daquilo que há em alemão. Mais ainda: Cardozo demonstra, com seu projeto de tradução, que aquilo que há em alemão há também em português (o *pathos* humano de Hauke Haien e Naldo Mendes) e, assim, compara o que, a princípio, pareceria incomparável.

Plenamente consciente desse incomparável presumido na tradução de *der Schimmelreiter*, Cardozo começa a desvelá-lo por um dos aspectos que o torna mais consistente já na tradução tida como direta: o espaço físico ou geográfico.

[...] a construção espacial do *Schimmelreiter* em português passa a ser uma questão de relevância ainda maior. Na mesma medida, porém, impõem-se como problema de tradução – guardadas as devidas proporções, desafio comparável ao de construir, na via inversa, um sertão em língua alemã –, uma vez que esse trata de um espaço geográfico sem igual no universo de referências da língua portuguesa e que, além de ser descrito em minúcias, é elemento ativo da narrativa. (CARDOZO, 2006b, p. 157)

Portanto, a questão ou o problema de tradução, como o identificou Cardozo, insere-se para além da dimensão linguística e, por consequência, agora passa a ser da ordem do *fictício e do imaginário*.

Para o leitor brasileiro – a despeito de alguma informação de que possa dispor sobre as especificidades geográficas da região alemã –, o espaço construído e representado por esses termos²¹⁹ só pode existir ficcionalmente, no espaço da novela traduzida para o português. É preciso, portanto inventar esse espaço em português – enquanto no texto em alemão, essa tarefa já se impõe como re-invenção²²⁰. (Op. cit., p. 158)

A começar pelo fato de Theodor Storm não ser um autor tão conhecido e celebrado por aqui como os são alguns de seus conterrâneos, e, também, pelo fato do *Sprachraum* alemão restringir-se a algumas comunidades remotas no Sul e no Sudeste do país (além dos redutos de alguns cursos, institutos e departamentos universitários), um projeto de tradução que contemple o *Schimmlereiter* é desde seu intento a “invenção de um espaço relacional”.

²¹⁹ Os termos, aos quais Cardozo refere-se, são: *Koog, Marsch, Watt, Wattenmeer e Geest*, citados na nota de rodapé subsequente.

²²⁰ A reinvenção dá-se, para Cardozo, por conta de que: “Em alemão – ou em variantes do baixo-alemão –, termos como *Koog, Marsch, Watt, Wattenmeer e Geest*, por exemplo, ocorrem todos mais ou menos nos limites de um mesmo espaço geográfico, constituindo assim uma certa unidade, um corpo de relações físicas que é anterior à novela de Storm e independente desta. Em sua narrativa, o autor reinvente ficcionalmente esse espaço geográfico”. (CARDOZO, 2006b, p. 157-158)

Pode-se inferir a partir daí, que a leitura de *O centauro branco*, em conjunto ou não com a leitura de *A assombrosa história do homem do cavalo branco* – bem como das outras duas traduções anteriores a essas – é um exercício de “alfabetização genuína”. Pois, conforme entende George Steiner, para que o leitor faça suas próprias descobertas é necessário:

[...] entrar naquele diálogo pessoal com um escritor que surge quando se trata de um conjunto de obras completas, quando os esquecidos ou menos talentosos têm seu lugar qualificado junto aos clássicos. Uma certa quantidade de poeira e de dificuldade em encontrar são parte de uma alfabetização genuína, daquilo que descobrimos com nossos próprios terminais nervosos (STEINER, 1988, p. 105)

Na grande maioria das escolas brasileiras, as famigeradas²²¹ “leituras obrigatórias”, com certeza, não incluem *O homem do cavalo branco*, tampouco em meio aos leitores brasileiros é possível encontrar meia dúzia de pessoas para as quais o Norte da Alemanha seja um panorama que se possa evocar de alguma reminiscência de viagem ou como assunto de estudos.

Na verdade, logo no início de seu artigo, Phillip Hartmann observa essa disparidade mesmo em relação ao leitor alemão, para quem a obra provavelmente tenha sido primeiramente apresentada como um item do programa curricular na escola.

Es gibt vermutlich wenige Deutsche, die nicht in de Schule gezwungen waren, den „Schimmelreiter“ von Theodor Storm zu Lesen. Und Zumindest jeder, der schon einmal an der Nordseeküste war, wird die Szenerie vor Augen haben. Brasilianern hingegen dürfte die norddeutsch Wattenmeer-Landschaft so fremd wie fern sein, oder?²²² (HARTMANN, 2014, p. 42)

²²¹ Emprega-se o termo aqui de forma paradoxal, isto é, em seus dois sentidos mais usuais: daquilo que tem má fama e daquilo cuja fama é notável.

²²² “Há, provavelmente, poucos alemães que não foram obrigados a ler ‘O homem do cavalo branco’, de Theodor Storm na escola. E, pelo menos, qualquer um que já esteve uma vez na costa do Mar do Norte, terá o cenário diante dos olhos. Aos brasileiros, por outro lado, não deveria ser tão estranha quanto distante a paisagem dos baixios?”

Sendo assim, a “alfabetização genuína” é o requisito indispensável também à leitura da tradução enquanto tal. Pois, conforme acredita Ricœur, na impossibilidade de atingir o “idêntico semântico” (ou “o próprio sentido”):

[...] resta apenas o único recurso à leitura crítica de alguns especialistas senão políglotas ao menos bilíngues, leitura crítica equivalente a uma retradução privada na qual nosso leitor competente refaz, por sua conta, o trabalho de tradução, assumindo, por sua vez, a prova da tradução e se confrontando ao mesmo paradoxo de uma equivalência sem adequação. (RICŒUR, 2011, p. 26)

Contudo, o tradutor brasileiro percebe rapidamente aquilo que a ficção alemã contém de universal e, portanto, aproxima-a de algumas obras brasileiras do gênero.

Tanto do ponto de vista da centralidade de um esforço de reinvenção ficcional do homem em sua relação com o espaço – o frísio, no caso de Storm –, quanto do ponto de vista de uma literatura que, explorando essa relação num recorte regional, transcende os seus limites espaciais, dando aos seus conflitos uma dimensão universal, o *Schimmelreiter* de Storm parece aproximar-se de algumas obras da ficção brasileira em que essa relação se manifesta produtivamente. Penso nos romances de temática ou ambientação regionalista – sem pretender, aqui, maiores rigores de enquadramento crítico ou historiográfico –, em particular nas obras que investiram ficcionalmente na relação *homem-espaço* no universo do sertão nordestino. (CARDOZO, 2006b, p.158)

Justamente nesse ponto, Cardozo constrói o comparável, mas levando a proposta de Ricœur a um estágio ulterior. Ele fala do *Centauro bronco* como uma reencenação, uma via de acesso entre a obra em alemão (*der Schimmelreiter*) e a obra em português (*A assombrosa história do homem do cavalo branco*).

Assim, enquanto *A assombrosa história do homem do cavalo branco* reencena a novela de Storm num espaço ficcional que faz referência ao universo frísio – assumindo o desafio de inventar esse universo em língua portuguesa –, o *Centauro Bronco* surge como proposta de reencenação da novela de Storm no espaço do *sertão ficcional* da literatura brasileira. [...]

Ainda que de modo pouco convencional, o *Centauro Bronco* faz isso simplesmente com o intuito de ensaiar outra possibilidade – e são sempre inúmeras as possibilidades – de equacionar a *relação* entre a obra em alemão e a obra em português. Mesmo levando o leitor por paragens tão distintas, a viagem se oferece como possibilidade de provar de uma experiência que é inevitavelmente outra, ainda que seja humanamente tão semelhante. Nesse sentido, o que aparentemente pode ser visto como estratégia radical de assimilação do outro, revela-se, na intimidade, como uma defesa às avessas da alteridade – de uma alteridade que não se contenta em reduzir o outro à estranheza. (Op. cit., p. 159)

Note-se que o tradutor considera a experiência “inevitavelmente outra”, entretanto, “humanamente tão semelhante”. Com efeito, Cardozo, mesmo que despropositadamente, (re)descobre na “condição humana” (para citar de passagem Hannah Arendt) – cujo paroxismo da experiência em comum manifesta-se mediante o *pathos* – um ponto de comparação e de aproximação, que perpassa todas as épocas da história da humanidade e, por conseguinte, sobrepuja o espaço físico, o espaço linguístico, comunitário, social, cultural e econômico. Para deixar bem claro, pode-se afirmar, sem o risco de incorrer em perjúrio que, por meio de seu projeto, ele apresenta aquilo que se constitui verdadeiramente em um universal da tradução, ou seja, o homem.

Como declara Chesterman, com base em Popper, acerca das controvérsias envolvendo teorias da tradução ocidentais e não ocidentais: “If the assumptions and ideias are supposed to be valid for translation universally, we can test them anywhere. To repeat: there is no particular geographical virtue in privileging a ideia *because*²²³ it comes from West or the non-West. To do so would take us back to Nazi or Stalinist science.”²²⁴ (Chesterman, 2014, p. 84).

Desse ponto de vista, não parece tão desarrazoado assim traduzir o homem em sua ampla dimensão (antropológica, geográfica e linguística), antes se trata de reabilitar um aspecto aparentemente relegado da prática e da discussão: o caráter antropomórfico da tradução. Não em termos exclusivamente culturais, como apregoam os adeptos da

²²³ Grifo do autor.

²²⁴ “Se as hipóteses e ideias são supostamente válidas para tradução universal, podemos testá-las em qualquer lugar. Repetindo: não há virtude geográfica particular em privilegiar uma ideia, porque ela vem do Ocidente ou do não-Ocidente. Fazer isso, levar-nos-ia de volta à ciência nazista ou estalinista ”.

chamada tradução cultural, posto que traduzir o homem seja, além de traduzir seu espaço físico, seus costumes, suas relações em sociedade ou em comunidade e o modo como essas coisas se dão por meio da linguagem, também, e provavelmente sobretudo, traduzir sua similitude (para ironizar Nietzsche) humana, demasiado humana: seu *páthos* ou, para acompanhar a espoliação romana, seu *affectus*²²⁵.

Portanto, não é à toa que Cardozo explicita esse escopo em um dos tópicos de seu posfácio; providencialmente intitulado de “Traduzindo o Homem”. Lá, ele começa discorrendo sobre aquilo que sua leitura da obra identificou como os “dois grandes eixos estruturadores da narrativa”.

Na novela de Theodor Storm, a relação homem-espaço é uma relação de duas vias, que tem, por um lado, o homem como agente transformador da natureza – por consequência do esforço de tronar habitável o espaço da *physis* – e, por outro lado, o espaço como agente transformador do homem, tanto no sentido do pressuposto relaista de determinância e de indissociabilidade dessa relação, quanto no sentido de uma força natural de reação à transformação imposta pelo ser humano – como se a natureza primasse em cobrar de volta o que é seu por direito. [...] Mas o homem, nas formas do indivíduo e da sociedade, integra também o embate homem-homem, segundo grande eixo estruturador da narrativa de Storm. Esse embate se apresenta de diversos modos ao longo da narrativa, como, por exemplo, nos laços familiares, nas estruturas hierárquicas do poder, nos conflitos entre pequenos e grandes proprietários, na convivência da religião e superstição, no confronto das forças da inovação e da tradição, nos impasses do esforço individual ante o esforço coletivo. (CARDOZO, 2006, p. 160)

É nessa sua interpretação, sem dúvida verossímil, do “espaço humano da obra” que Cardozo fundamenta o paralelismo ficcional entre literatura alemã e literatura brasileira.

Essas relações, constitutivas do espaço humano da obra, parecem levantar – ainda que hipoteticamente – mais uma possibilidade de alinhamento entre o *Schimmelreiter* e algumas obras da ficção brasileira de temática e ambientação regionalistas. Nesse sentido, a aposta nessa hipótese reforça a produtividade de um esforço crítico de aproximação dessas literaturas, aqui realizado via tradução. (Op. cit. p.160-61)

²²⁵ Para usar uma expressão mais polida, poder-se-ia dizer “helenização de Roma”.

Nada – literariamente falando-se – mais adequado, uma vez que não pode haver coisa mais própria à literatura do que testar hipóteses e possibilidades de (re)apresentação do real²²⁶. Como bem lembrou George Steiner, em seu artigo “Palavras da noite”, na ficção científica: “tudo o que pode ser imaginado pode acontecer” (STEINER, 1988, p. 89). Não obstante a especificidade de seu lastro científico, essa máxima encerra o pressuposto já atestado da função primeva da imaginatividade e, portanto, pode ser aplicada à literatura de cunho ficcional como um todo, posto que “[...] a ficcionalidade nasce da necessidade de o homem se mostrar a si mesmo [...]” (BASTOS, 2013, p. 11).

Desse modo, com sua tradução *O centauro bronco*, Cardozo relembra que “Mais que *homo sapiens*, somos *homo quaerens*, um tipo de animal que procura e pede o tempo todo” (STEINER, 2003, p.28-27). Essa categoria definidora do ser humano, que se junta às outras categorias mais aludidas, tais quais *necans*, *ludens*, *fabricans* e *ridens*, não revela algo de tão novo, mas apenas:

[...] esse impulso que congestionava as fronteiras da linguagem e da imaginação [...] com a convicção, eloqüente ou inata, metafisicamente ancestral ou tão imediata quanto o grito de uma criança, de que o “outro existe”. Os advérbios latinos *aliter* e *aliunde* ajudam. Assim como a *persona* do “estrangeiro”, como a encontramos na Bíblia, em Paltão, em poetas e pintores. (Op. cit., p.29)

²²⁶ “É hoje amplamente aceito que os textos literários são de natureza ficcional. Por esta classificação, distinguem-se dos textos que, não possuindo tal característica, relacionam-se de um modo geral com o polo oposto a ficção, ou seja, com a realidade. A oposição entre realidade e ficção faz parte do repertório elementar de nosso “saber tácito”, e com esta expressão, cunhada pela sociologia do conhecimento, faz-se referência ao repertório de certezas que se mostra seguro a ponto de parecer evidente por si mesmo. É entretanto discutível se esta distinção, por certo prática, entre textos ficcionais e não ficcionais pode ser estabelecida a partir da oposição usual. Os textos ‘ficcionalizados’ serão de fato tão ficcionais. Pois as medidas de mistura do real com o fictício, reconhecíveis nestes textos, relacionam elementos definidos e suposições. Nesta relação, aparece, pois, algo mais que uma oposição, de modo que a relação dupla da ficção com a realidade deveria ser substituída por uma relação tríplex. Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário (*die Zurüstung eines Imaginären*). [...] Temos daí uma justificação heurística para substituir a relação opositiva usual pela tríade do real, fictício e imaginário, para, a partir daí, trazer à luz o fictício do texto ficcional.” (ISER, 2013, p. 31-32).

Como já arrazoou a respeito Karl Jaspers: “Psicofisicamente, o homem é uma das espécies animais, mas, contrariamente ao animal – que não indaga – o homem não pode viver uma existência puramente biológica” (JASPERS, 2011, p.133). Por isso, essa predisposição ao ato de inquirir – característica congênita e definidora do homem – é o que impulsiona aquela curiosidade à qual Ricœur já se referiu:

Os homens de uma cultura sempre souberam que havia estrangeiros com outros costumes e outras línguas. E o estrangeiro sempre foi inquietante: então há outras maneiras de viver diferentes da nossa? É a essa “prova do estrangeiro” que a tradução sempre foi uma resposta parcial. Ela supõe inicialmente uma curiosidade – como, pergunta o racionalista do século XVIII, é possível ser persa? Conhecemos os paradoxos de Montesquieu: imaginar a leitura que o persa faz dos costumes do homem ocidental, greco-latino, cristão, supersticioso e racionalista. É sobre essa curiosidade pelo estrangeiro que se insere aquilo que Antoine Berman, em *A prova do estrangeiro*, chama *desejo de traduzir*. (RICŒUR, 2011, p. 62)

É preciso, então, lembrar Mounin (1975) – na verdade, é melhor nunca esquecer-lo – quando diz que apesar da Linguística (e para escândalo dela) a tradução existe, e acrescentar à assertiva de Ricœur que, se “Pois a *tradução existe*” e, conseqüentemente, “Sempre se traduziu” (RICŒUR 2011, p 61) é devido a uma essencialidade tradutológica, que Britto nega²²⁷, que diz respeito não a debates teóricos, convenções sociais e históricas, mas àquilo que a natureza e a experiência humana têm em comum.

Portanto, que em seu afã, o tradutor, Carodozo lê, coordena e põe em cena algumas das várias dimensões da obra até então preteridas. A começar pela consideração dos títulos já existentes em língua portuguesa – o que, como já dito anteriormente, estabelece uma tradição tradutória para a obra –, que integram o

²²⁷ “Não se trata, pois, de tratar o sentido dentro de uma visão essencialista; trata-se simplesmente de respeitar as convenções do que se entende por tradução, na sociedade e no tempo em que vivemos – em tempos passados a tradução era encarada de modo muito diferente, e sem dúvida no futuro virá a mudar.” (BRITTO, 2012, p. 29)

horizonte do tradutor, passando à conciliação deste com o horizonte de referência do próprio autor em sua época.

Pois, a publicação do folhetim no periódico da cidade de Danzig:

Segundo a crítica, trata-se de uma das fontes mais centrais na matriz de referências da novela de Storm – tenha-se em vista que a Pappes Lesefrüchte, publicação citada no próprio corpo da novela, republicaria “O cavaleiro fantasma” naquele mesmo ano –, sobretudo no que diz respeito ao seu timbre fantasmagórico. (CARDOZO, 2006a, p.145)

Esse exercício, praticamente hermenêutico, conjuga as leituras do tradutor às do autor.

Em vista disso, é importante mencionar o que alega Evita Diedrika, em seu estudo intitulado *Person und Werk zu entstehungsgeschichtlichen Tatsachen der Novelle von Theodor Storm ‘Der Schimmelreiter’*,²²⁸ que muitas teriam sido as fontes a servir de primeiro material para a escrita da novela, visto que:

Gespensische Geschichten haben Storm schon sehr früh interessiert. In der Zeit, in der Storm Sagen aus Schleswig-Holstein sammelte, fand er eine Reihe von Gespenstergeschichten, die er zu einem Manuskript zusammenstellte und unter dem Titel „Neues Gespensterbuch“ veröffentlichen wollte.“²²⁹ (DIEDRIKA, 2004, p. 24)

Dentre elas, entretanto, a que mais ofereceu matéria para Storm foi a “lenda do dique”, uma vez que, “Die Deichsage benutzte Storm als einen Grundstoff für die Novelle Der Schimmelreiter” (Op. cit. p. 25).

Todavia, a pretensão de Storm não se resumiu à criação de uma história puramente fantástica, mas de uma narrativa o mais verossímil possível.

Bei der Novelle „Der Schimmelreiter“ hatte Storm nicht vor, bloße Gespenstergeschichte zu erzählen, sondern eine realistische Novelle, deshalb

²²⁸ Algo como “Pessoa e obra na gênese de fatos históricos da novela ‘O homem do cavalo branco’, de Theodor Storm”. Ainda sem tradução para a língua portuguesa.

²²⁹ “Histórias de assombrações já despertavam o interesse de Storm desde muito cedo. Na época em que Storm coletou a saga de Schleswig-Holstein (Eslésvico-Holsácia), ele encontrou uma série de histórias de fantasmas, as quais ele compilou em manuscrito e quis publicar sob o título de ‘Nova fantasmagoria.’”

ha ter so viele Vorstudien betrieben, um die Novelle wie möglichst realistisch zu schreiben.²³⁰ (Loc. cit.)

Com esse intento, o autor realizou uma ampla pesquisa sobre a construção de diques. Seu desejo, pelo visto, era levar a efeito uma “decantação” de sua matéria prima, a fim de produzir uma narrativa realista.

Storm hatte auch viele Spezialstudien unternommen. Da schon die Aufgabenstellung klar zwischen Phantasie und Realität unterschied, wollte Storm, „dem Bild der Wirklichkeit auch ganz gerecht werden und nur mit zurverlässigstem Material arbeiten“. (Loc. cit.)

Cardozo se fiou a um desejo semelhante: produzir um projeto de tradução o mais verossímil possível, posto que a partir de seu horizonte de tradutor, traduzir significa explorar todas as possibilidades encetadas pelo original.

²³⁰ “Na novela ‘O homem do cavalo branco’, Storm não tinha a intenção de contar apenas um história de fantasmas, mas uma novela realista, por isso, dedicou-se tanto aos estudos preliminares, a fim de deixar a novela o mais realista possível.”

18. Considerações finais

Para além de um projeto de estantes

Abordar o problema da tradução a partir do método analítico proposto por Antoine Berman e usando como pano de fundo os questionamentos críticos de Paulo Henriques Britto, que entrou no debate proposto implicitamente por Mauricio Mendonça Cardozo, é, ao mesmo tempo, traçar um trajeto de leitura crítico-analítica e mostrar as diferentes maneiras de pensar a tradução, sua condição e suas distinções mais tradicionais.

Em alguns trechos foi necessário lançar mão de algumas microanálises narrativas e filológicas que, se às vezes parecem destinadas a esclarecer o sentido da novela, procuram, na verdade, pôr em foco o caminho que a leitura de Cardozo traçou. Equacionar esse movimento de leitura, no sentido de analisar como a tradução, tanto nas suas escolhas intencionais e não intencionais como na sua singularidade característica não foi tarefa fácil, pois “leitura” tem, aqui, um sentido muito amplo e, por isso, relacionou-se desde a reflexão sobre a condição vicária da tradução como texto duble ou *ad hoc* (e todas as implicações práticas e teóricas advindas dessa posição), passando pela ponderação de temas espinhosos para a tradutologia – como é o caso da traduzibilidade e da intraduzibilidade – até chegar ao modo por meio do qual a prática (re)tradutológica de Cardozo remete a diferentes inscrições de postura no que diz respeito à problemática teórica das questões que seu projeto suscita. Haveria sentido em dizer que *O centauro Branco* é uma adaptação e *A assombrosa história do homem do cavalo branco* uma tradução mais equilibrada, mais normal? Que a primeira é domesticadora e a segunda estrangeirizante? Como, se, de partida, a consciência ledora deve despertar para o fato de se tratar de duas retraduições que são apresentadas como duas faces de um mesmo projeto?

Dentro dessa ideia de encaminhamento da discussão, as análises da narrativa são decisivas, pois fornecem elementos para caracterizar um ponto de vista (dentre muitos outros prováveis) sobre os textos, o que produz algo mais próximo de uma leitura crítica do texto traduzido.

Outra hipótese ensaiada neste trabalho dissertativo parte diretamente do questionamento de Paulo Henriques Britto em relação às retraduições de Cardozo, uma vez que Britto enfatiza a necessidade de se manter a catalogação entre tradução e adaptação. Esse trabalho aventa ainda a possibilidade de se recuperar a ideia original contida no termo “versão” e, assim, também o colocar em debate. A proposta de se instituir uma fenomenologia do traduzir encontra respaldo na mesma ideia de Berman em desenvolver uma hermenêutica da tradução e do sujeito tradutor. Esse modo de abordar a questão é explicitamente teórico e, portanto, especulativo.

Tentou-se, de igual modo, reconstruir a parte essencial do contexto no qual Britto estabeleceu sua crítica, como ele mesmo faz questão de lembrar, muito próxima do senso comum, do pragmatismo contido na visão do tradutor subserviente ao grande público e da própria questão de mercantilismo da tradução (e tudo que ela envolve: direitos autorais, de editoração, de venda e revenda, etc.). Lembrando o fato, nesse caso, significativo que o texto original de Storm encontra-se em domínio público.

Esse trabalho também não deixa se perder de vista o fato que a crítica de Britto já estava pressuposta pelo projeto de tradução de Cardozo. Isso equivale a dizer que o debate já havia sido encetado por Cardozo, ele não é inaugurado pelas notas de Britto. Essa é mais uma confirmação da relevância provocativa do projeto cardoziano.

Apesar da importância desse debate e, por conseguinte, do espaço que ele ocupa neste trabalho, ousou-se ir além e levantar elementos que o próprio projeto não leva em conta, dando um passo a frente em relação às dificuldades que ele mesmo encontra ao tentar realizar-se.

Infere-se, após tudo isso que a diferenciação entre tradução e adaptação – cujas margens Britto gostaria de disciplinar – constitui o interesse mais imediato do projeto de dupla retradução. A proposta de Cardozo não se coloca no nível pragmático, apesar de também o contemplar. Os dois pontos de vista são dois lugares distintos, quase opostos, de se interrogar a tradução em seu *status* e estatutos.

Britto, obviamente, tem a possibilidade de rasgar a caixinha de papelão, que serve de invólucro aos dois volumes, e distribuir os livros separadamente nas estantes de sua biblioteca: um vai para a seção de literatura alemã (traduzida), outro para a parte

reservada às adaptações brasileiras de clássicos estrangeiros, na categoria de obra “criativa”.

Porém, cabe ao leitor, sobretudo, ao leitor especializado – ao crítico, ao estudioso, ao teórico, ao glosador e ao próprio tradutor – decidir o que fazer com seus exemplares: embora ele possa guardá-los no compartimento destinado a literatura estrangeira (traduzida, é sempre bom lembrar), ele pode muito bem colocar a caixa toda na prateleira de teoria de tradução. Com esse gesto ele pode se perguntar se, desde sempre, o intuito principal de Cardozo não era o de expandir o conceito de tradução, de modo a mover um pouco a percepção já há muito estanque da diferença que se faz entre traduzir, adaptar e verter. Sim, por que não entrar no jogo a noção de verter também?

Nesse sentido, esta dissertação estende um pouco mais a discussão, ao perguntar se o escopo de Cardozo não teria sido também o de mexer com outros limites muito mais melindrosos e controversos, a saber: os limites entre teoria da tradução e prática da tradução, entre escrita literária e tradução literária. De modo que, se quiser, o leitor pode colocar o *box* na prateleira de literatura brasileira ou encontrar outro modo, um modo novo, de organizar sua estante.

O que fica claro é que ao passo que Cardozo pretende expandir o conceito de tradução, Britto quer restringi-lo. O projeto Britto fala diz muito acerca de seu “projeto de estantes” e sobre sua postura e prática tradutórias, mas quase nada sobre o trabalho de Cardozo, uma vez que ele não é abordado como projeto de tradução.

Definir o trabalho de Cardozo como projeto de retraduições ainda é pouco. Pois, do ponto de vista da concepção, nunca se tratou de inserir duas obras no mercado editorial para fins meramente comerciais. Dessa forma, é preciso não se fiar ao uso mais fácil e imediato embutido no conceito de “domesticar”. Como definir o que é doméstico em literatura? Lenita Esteves problematiza esse ponto quando faz lembrar que, se domesticar significa adaptar aos padrões locais, significa tornar familiar e, assim, facilitar, ter-se-ia um problema, visto que a tradução dita mais “livre” é justamente aquela de leitura mais difícil. O doméstico é aquilo que é estranho nesse caso.

Por fim, tanto do ponto de vista teórico quanto do prático, é preciso olhar para o projeto de dupla retradução como uma tentativa de expressar a aporia entre aproximação

e distanciamento do estrangeiro, de aproximação e distanciamento daquilo que é familiar: mostrar que esses são os dois vetores de qualquer movimento de tradução que se ensaie ou se intitule como projeto de tradução.

Referências bibliográficas

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *O conceito de literatura*. In: Teoria da literatura. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no país das maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo, SP: UNESP, 2005.

ARENDT, Hannah. *O que é política?* trad. Reinaldo Guarany. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BASTOS, Dau. *Wolfgang Iser e a ficcionalidade como disposição humana*. In: O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Joahannes Kretschmer. 2.ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. trad. Carlos Alberto Medeiros . Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. In: Clássicos da teoria da tradução. trad. Susana Kampff Lages. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, v 1, 2001.

BERMAN, Antoine. *Toward a translation criticism: John Donne*. Translated and edited by Francoise Massardier-Kenney. Ohio: The Kent State University Press, 2009.

_____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras /PGET, 2007.

_____. *Na origem havia o tradutor*. trad. Brigitte Monique Hervot. In: TTR: traduction, terminologie, rédaction. v.14, n. 2, segundo semestre de 2001.

BLAKENAGEL, C. John. *Tragic guilt in Storm's Schimmelreiter*. The german quarterly. V. 25, n. 3, pp. 170-181, may. 1952.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2001.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMPOS, Haroldo. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. Colóquio de Letras. [n. 62](#), Jul. 1981, p. 10-25. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=62&p=10&o=p>. Acesso em: 2 set. 2014.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. *Nota bibliográfica*. In: A assombrosa história do homem do cavalo branco. Da novela Der Schimmelreiter (1888). trad. Maurício Cardozo. Curitiba: Ed. UFPR, 2006a.

_____. *... e o mar virar serão: anotações de viagem*. In: O centauro bronco: da novela Der Schimmelreiter. Trad. Maurício Cardozo. Curitiba: Ed. UFPR, 2006b.

_____. Tradução, *apropriação e o desafio ético da relação*. In: Oliveira, M.M.C. de ET alii (org.). *Literatura, crítica, cultura I*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2008, P.179-190.

_____. *Mãos de segunda mão? Tradução (in)direta e a relação em questão*. *Trabalhos em Linguística Aplicada (UNICAMP)*, v. 51, p. 429-441, 2011.

_____. *So far, so close: discutindo o projeto de tradução da novela Der Schimmelreiter, de Theodor Storm*. *Revista Trama (UNIOESTE. Online)*, v. 05, p. 74-6, 2010.

_____. *Outros tempos, outro espaço, a velha história de sempre*. In: *Tradução literária: projetos e práticas do tradutor*. 1. ed. vol.4. São Paulo: Rafael Copetti, 2017. (Coleção Transtextos)

CARPEAUX, Otto Maria. *História concisa da literatura alemã*. Barueri: Faro Editorial, 2014.

_____. *Theodor Storm*. In: *Novelas alemãs*. São Paulo, SP: Cultrix, 1963.

CATANI, Afrânio Mendes. *O que é capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1999. (Coleção primeiros passos;4).

CHESTERMAN, Andrew. *Translation Studies Forum: universalism in translation studies*. *Translation Studies*, v. 07, n. 1, p.82-90, 2014.

CEIA, Carlos: s.v. “Weltanschauung”, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em dd-mm-20aa

CORETH, Emerich. *Essência e estrutura da compreensão*. In: *Questões fundamentais de hermenêutica*. trad. Carlos Lopes de Matos. São Paulo: EPU, 1978.

CUNHA, Euclides da. O sertanejo. In: Os sertões. São Paulo: Três, 1984. (Biblioteca do Estudante)

DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?*. 12. ed. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2001.

DEUTSCHER, Guy. A reef of dead metaphors. In: *The unfolding of language: an evolutionary tour of mankind's greatest invention*. New York: Picador, 2005.

DIEDRIKA, Evita. *Person und Werk zu entstehungsgeschichtlichen Tatsachen der Novelle von Theodor Storm 'Der Schimmelreiter'*. 50 S. Diplomarbeit (Bakkalaureus) – Latvijas Universitate (Fakultät für Moderne Sprachen), Riga, Lettland, 2004.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.

DOUBT. Directed by John Patrick Shanley. Produced by Goodspeed Productions; Scott Rudin Productions. Screenplay by John Patrick Shanley. Cast: Meryl Streep, Philip Seymour Hoffman, Amy Adams, Viola Davis. USA: Miramax Films: 2008. Feature film 104 min, color, dolby digital.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. *Um caso brasileiro: estrangeirização versus domesticação colocadas em ato*. In: Atos de tradução: éticas, intervenções, mediações. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2014.

FERRAREZI JUNIOR, Celso. *A semântica de contextos e cenários*. In: Semântica para educação básica. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In: Ditos e escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema. vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

FLORY, Elizabete V. & SOUZA, Maria Thereza C. C. de. Bilinguismo: diferentes definições, diversas implicações. *Revista Intercâmbio*, volume XIX: 23-40. São Paulo: LAEL/PUC-SP, 2009.

FREUND, Winfried. *Erstinformation zum Werk*. In: Theodor Storm: der Schimmelreiter – Lektüreschlüssel. Stuttgart: Reclam, 2012

_____. *Theorie der Novelle: der Name: Herkunft, Bedeutung, Gebrauchdeutung*Novelle. Stuttgart: Reclam, 1998.

GÖTZ, Dieter;WELLMANN, Hans. *Langenscheidt Power Wörterbuch Deutsch*. Berlin und München: Langenscheidt, 2009.

HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura*. trad. Márcio Suzuki. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JACKSON, Denis. *Translator's preface*. In: *The dykemaster*. London: Angel Books, 1996. (Angel Classics)

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. trad. José Paulo Paes. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

JAPIASSÚ, Hilton. *Dicionário básico de filosofia*. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

JASPERS, Karl. *O amor*. In: *Introdução ao pensamento filosófico*. trad. Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 2011.

LEAL, Alice. *Anthropophagy and Translation*. In: *Translation Effects. Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies*, 2009.

LEVÝ, Jiří. *The art of translation*. Trad. Patrick Corness. Amesterdã/ Filadélfia: John Benjamins, 2011

LOWSKY, Martin. *Theodor Storm Der Schimmlereiter: Analyse/Interpretation*. Hollfeld: Königs Erläuterungen, 2013.

MANGUEL, Alberto. *Um a história da leitura*. trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MILTON, John. *Translation Studies and Adaptation Studies*. Translation Research Projects. Tarragona: Intercultural Studies Group, p.51-58, 2009. Disponível em: <http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_2_2009/index.htm>

MOUNIN, Georges. *Os problemas teóricos da tradução*. São Paulo: Cuktrix, 1975.

MORAES, Marcelo Jaques de. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.19, 2011.

MORTMIER, J. Adler;DOREN, Charles Van. *Como ler livros: o guia clássico para a leitura inteligente*. Trad. Edward Horst Wolff/Pedro Sette-Câmara. São Pulo: É Realizacoes,2010.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1995.

ORTEGA Y GASSET, José. *Miséria e esplendor da tradução*. Trad. Mauri Furlan; Mara Gonzalez Bezerra. Scientia Translationis, n. 13, 2013.

PYM, Anthony. *What is a translation theory?* In: Exploring translation theories. New York, NY: Routledge, 2010.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 107. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RATH, Wolfgang. *Die Novelle: Konzept und Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000.

RECLAM, Anton Philipp. *Arbeitstexte für den Unterricht: Theorie der Novelle*. Stuttgart: Reclam, 1992.

_____. *Anmerkungen*. In: Theodor Storm *Der Schimmelreiter*. Reclam XL. Text und Kontext. Stuttgart: Reclam, 2014.

REIS, C. *Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento*. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p.129-136, abr.-jun. 2017.

RÓNAI, Paulo. *Confidências de tradutores*. In: Escola de tradutores. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Educom, 1976.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Começo de conversa*. In: Como se faz Literatura. Rio de Janeiro: Vozes, 1985

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. *Sobre os diferentes métodos de tradução*. In: Clássicos da Tradução. 2. ed. v. 1. Tradução Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. Contribuições à doutrina do sofrimento no mundo. In: Parerga e paralipomena. trad. Wolfgang Leo Maar; Maria Lucia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo : Nova Cultural Ltda, 2005.

SCHWARTZ, Anette. *Social subjects and tragic legacies: the Uncanny in Theodor Storm's Der Scchimmelreiter*. In: The Germanic Review: Literature, Culture, Theory. v. 73, 1998.

SHUPING, Ren. *Translation as rewriting*. International Journal of Humanities and Social Science, v. 3, n. 18, p. 55-59, October 2013.

SISCAR, Marco Antônio. *Texto a propósito da banca examinadora para qualificação de mestrado*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, 31 de agosto de 2015, p.1-7.

STEINER, George. *As demandas da teoria*. In: Depois de Babel: questões de linguagem e tradução. trad. Carlos Faraco. 3 ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2005 (Clássicos, n. 8)

_____. Gramáticas da criação. Trad. Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Lições dos mestres*. trad. Maria Alice Máximo. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STEVENSON, Angus; WAITE, Maurice. *Concise Oxford English dictionary*. (ed.).12th. ed. Oxford: Oxford University Press, 2011

STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. In: *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.

STORM, Theodor. *Der Schimmelreiter*. Text und Kontext. Stuttgart:Reclam,2014.(Reclam XL)

_____. *A assombrosa história do homem do cavalo branco: da novela Der Schimmelreiter*. Trad. Maurício Cardozo. Curitiba: Ed. UFPR, 2006a.

_____. *O centauro bronco: da novela Der Schimmelreiter*. trad. Maurício Cardozo. Curitiba: Ed. UFPR, 2006b.

_____. *O homem do cavalo branco*.trad. Albertino Pinheiro Junior. In: *Novelas alemãs*. São Paulo, SP: Cultrix, 1963.

_____. *O homem do cavalo branco*. trad. João Távora. São Paulo: Ed. Boa Leitura, 1952.

THEODOR, Erwin. *Tradução: ofício e arte*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

TODOROV, Tzvetan. *Os Homens-Narrativas*. In: *As estruturas narrativas*. trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TRABALHO. Dicionário online etimológico: etimologia e origem das palavras, 10 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

VENUTI, Lawrence. *The scandals of translation: towards an ethics of difference*. London, New York: Routledge, 1998

_____. *The translator's invisibility: a history of translation*. London ; New York: Routledge, 1995.(Translation studies)

VINAY, J. P.; DARBELNET, J. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Les Éditions Didier, 1958.

WELLECK, René; WARREN, Austin. *A natureza da literatura*. In: *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção leitura e crítica)

WRIGHT, James Arlington. *Foreword by James Wright*. In: *The rider on the white horse*. New York: New York Review Books, 2009

ANEXO

Entrevista concedida via e-mail por Mauricio Mendonca Cardozo (MMC) a Renê Fernandes (RF) entre 07/08/2014 e 08/08/2014

RF. Professor Mauricio, quais caminhos o conduziram à prática da tradução? Ou seja, por quais motivos, e de que maneira, engendrou-se o Mauricio tradutor?

MMC. Caro Renê,

para mim, pensando retrospectivamente, a tradução surgiu no momento em que coincidiram, em minha vida, a experiência de uma língua e cultura estrangeiras com a experiência da literatura; mais propriamente, o momento de coincidência da descoberta da língua alemã e da descoberta da literatura como forma de expressão.

Como jovem leitor apaixonado por literatura, a tradução surgiu como um desafio ao mesmo tempo crítico (demandava um leitor competente e informado) e criativo (demandava um leitor inventivo, disposto a não se resignar). Traduzir era enfrentar, ao mesmo tempo, a aventura da leitura e da (re)criação.

Nesse sentido, é interessante pensar como, desde o primeiro momento (de que me lembro), a tradução sempre se apresentou para mim mais como uma prática crítico-criativa (o risco e a aventura da criação), do que como uma prática de busca e reprodução de verdades filológicas (de afã científico, de respostas únicas). Sob uma perspectiva mais comportada (que verá a tradução antes como atividade de conservação/preservação do que como prática transformadora), talvez pudéssemos chamar isso de uma espécie de “deformação de origem”.

Seja como for, ao travar meus primeiros contatos com reflexões teóricas que colocavam em questão um modo mais tradicional (e comportado) de pensar a tradução (como crítica dos sentidos que a tradução assume, por exemplo, no senso comum), eu me senti imediatamente identificado com esse pensamento mais marcado de incertezas (como crítica das certezas indiscutíveis, não como relativismo desbragado).

E do mesmo modo, quando fui conhecendo o trabalho de alguns tradutores que pareciam representar essa prática crítico-criativa de modo emblemático (como Augusto e Haroldo de Campos), essas figuras logo se transformaram em pontos cardeais de minha formação.

Depois desse momento de descobertas, a tradução de literatura nunca mais deixou de fazer parte de minha vida. Mas por muito tempo, foi apenas um exercício particular, sem horizonte de publicação. Para mim, a tradução se tornou atividade profissional em campos distantes da literatura. Por mais de década traduzi de tudo o que se possa imaginar. Somente muito mais tarde eu viria a publicar minha primeira tradução literária.

RF. O senhor traduz apenas textos ou também atua como intérprete?

MMC. Não trabalho e nem trabalharia como intérprete. A despeito das questões teóricas de fundo em comum, são duas práticas que se relacionam de modo muito diferente com o tempo. A performance da interpretação se dá sempre num só tempo (no instante - consecutivo ou simultâneo - da interpretação); a tradução se constrói em muitos tempos.

RF. Qual é o tipo de vínculo que o senhor tem com a língua e a cultura alemã?

MMC. Desde criança tenho um interesse por essa língua-cultura, em razão de minha ascendência alemã por via materna. Mais tarde, vivi na Alemanha, estudei Germanística e, aos poucos, a língua alemã se tornou um instrumento de trabalho. Hoje, o alemão é para mim uma parte de meu mundo profissional.

RF. Quais obras o senhor já traduziu desse idioma para o português além de der Schimmelreiter?

MMC. Traduzi bastante poesia (Celan, Lasker-Schüler, Rilke, Heine, Goethe, etc.), mas esses trabalhos foram todos publicados esparsamente. No final do ano passado, publiquei a tradução da *Harzreise*, de Heine (Ed. 34). No momento, estou envolvido com a tradução de Goethe.

RF. Já fez o caminho inverso, ou seja, traduziu do português para o alemão ou para alguma outra língua?

MMC. Não profissionalmente.

RF. Já traduziu do alemão para alguma outra língua?

MMC. Não.

RF. Afora essa língua e essa cultura, o senhor tem relação com outras? Em caso afirmativo, essa relação é de que nível, isto é, estabelece-se devido às demandas de sua profissão de professor universitário ou provém de razões pessoais, sejam estas afetivas ou circunstanciais?

MMC. Sim. Inglês, espanhol e francês. Por razões profissionais.

RF. O senhor já verteu textos dessa(s) língua(s) para o português?

MMC. Sim.

RF. De modo geral (por motivos estéticos ou não), há predileção sua por algum autor?

MMC. Sim, mas a lista é imensa, em geral não contemporâneos: pensadores do século XVIII como Hamann e Herder; prosadores e poetas do século XIX (Heine e Goethe são os mais óbvios); romancistas e poetas da virada do século e do século XX (Döblin, mas também Rilke e, sobretudo, Celan).

RF. Há algum que o senhor ainda não tenha traduzido, mas, que pretenda o fazer?

MMC. Todos os que mencionei acima, e a lista é longa – provavelmente maior que a vida.

RF. Como se deu o seu contato com Theodor Storm e a novela der Schimmelreiter?

MMC. Durante a graduação em Letras alemão.

RF. O que o levou a traduzir a novela oitocentista de Storm, uma vez que já havia duas traduções para o vernáculo?

MMC. O fato de já haver duas traduções nunca é um obstáculo a nenhuma proposta nova; e tanto menos se o projeto dessa retradução se fundar num olhar diferente sobre o ato tradutório, sobre a literatura em geral, sobre a obra em questão e sobre suas relações com o contexto literário brasileiro.

RF. Até que o ponto o senhor se valeu das traduções de João Távora e Albertino Pinheiro para realizar a tradução “A assombrosa história do homem do cavalo branco”?

MMC. Toda minha prática de tradução (dessa obra e de tudo o que já traduzi) é fundada num confronto direto tanto com textos críticos quanto com outras traduções da obra – e não apenas para o português, mas também para o inglês, francês e espanhol. Para mim é importante traduzir “apesar (a pesar)”, não apenas “além” do que já se traduziu. Virar as costas para outras traduções da mesma obra é como não dar ouvidos ao que outros tradutores (dos mais variados idiomas) disseram “sobre” a obra enquanto a traduziam – penso aqui na ideia de que toda tradução, enquanto “diz um outro de novo”, diz também “sobre” esse outro, “sobre” sua prática de tradução, “sobre” a literatura em geral, e assim por diante.

RF. E para conceber “O centauro bronco”, o senhor partiu das duas traduções já existentes e antigas ou da sua, mais recente, ou ainda de todas elas? Até que ponto revisitou o original em alemão?

MMC. Imagino que você esteja se referindo à questão mais prática, processual. Como você pode ler no posfácio a edição do *Centauro*, trata-se, para mim, de uma tradução; e para além de todas as questões teóricas implicadas nessa compreensão, o *Centauro* foi produzido, do início ao fim, sempre como tradução. Em termos práticos, isso significa que eu não apenas “revisitei o original alemão”. Eu o traduzi, de fato. No meu escritório, tenho um suporte de livros, sobre o qual

eu sempre deixo o texto base que vou traduzindo na tela de meu computador, que fica logo ao lado. Pois foi exatamente essa a cena de tradução do *Centauro*, exatamente como na *Assombrosa*. O *Schimmelreiter* foi se transformando aos poucos na *Assombrosa* exatamente como foi se transformando aos poucos no *Centauro*. As transformações é que são diferentes, com propósitos diferentes, fundadas em projetos de tradução muito distintos.

RF. A tradução, para o senhor, é uma ocupação concomitante à de professor? Há um imperativo que determine uma ordem hierárquica entre essas duas ocupações, ou uma coisa implica a outra?

MMC. Sim, ambas as atividades convivem, ambas se alimentam mutuamente.

RF. (Em relação à resposta de ter traduzido Paul Celan) a tradução de poesia se apresenta como um desafio maior do que a de prosa para o senhor?

MMC. Toda tradução encarada seriamente – seja ela de poesia ou prosa, seja ela literária ou de qualquer outra área de especialidade – é sempre um grande desafio. Os problemas são diferentes, a relação com o tempo é diferente, o repertório de conhecimentos e habilidades é diferente, mas toda tradução é sempre um grande desafio. Para mim, não há desafios maiores que os outros; são desafios diferentes.